

الحرف سے لڑکی



تأليف
الدكتورة سعاد ماہر محمد

الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية

طبعة ١٣٩٧ هـ - ١٩٧٧ م

الخزف من التركي

تأليف
الدكتورة سعاد ماهر محمد

حقوق الطبع محفوظة للمؤلفة

الجهاز المركزي للكتب الجامعية والمدرسية والوسائل التعليمية

١٩٧٧ م - ١٣٩٧ هـ

مقدمة

لقد حظى الخزف الإسلامى بعناية كثير من العلماء والباحثين . فتناولوه بالبحث والدراسة الواعية . وقد كان حافظهم الأول إلى هذه العناية ، كثرة ما عثر عليه منه فى الحفريات التى اضطلعت بها الهيئات العلمية ، فى مراكز الحضارة الإسلامية ومواطن ازدهارها فى مختلف عصورها .

وكذلك ما عثر عليه عفوياً وبطريق الصدفة ، فليس من الحق فى شيء أن ننكر ذلك الدور الذى تلعبه الصدفة فى معاونة علماء الآثار ، على الكشف عن كثير من مخلفات الحضارة ، ومنها موضوع الخزف الذى نحن بصدد دراسته . فقد عثر فى كثير من الأحيان على مجموعات كبيرة من الخزف أثناء عمليات الإنشاء والتعمير ، التى كانت تدعو إليها حركة اتساع رقعة البلدان وتطورها وامتداد عمرانها .

ولا بد لتأريخ الخزف من الاعتماد على أسس عديدة ، حتى يكون التأريخ واقعياً أو قريباً من الواقع على قدر الإمكان . ومن أهم الأسس التى اعتمد عليها العلماء فى تأريخ الخزف : المادة الخام ، وطريقة الصناعة ، والزخارف ، ثم المكان الذى عثر عليه فيه . وكثيراً ما عمد المؤرخون عند عدم توافر هذه الأسس أو غيرها إلى الافتراض أو الترجيح ، برغم ما قد يكون فيهما من البعد عن الحقيقة والواقع فى بعض الأحيان . ومن البديهي أن قطع الخزف المؤرخة كانت هى العمدة عند المقارنة أو التباين ، وكانت تغنى العلماء عن تطبيق الأسس التى سلفت الإشارة إليها ، كما كانت تكفيهم مؤونة الافتراض والتجريح .

هذا بالنسبة للخزف الإسلامى بصفة عامة ؛ أما الخزف التركى فإنه يختلف عنه اختلافاً بينا ، ذلك لأن خزف القاشانى يكاد يكون مؤرخاً فى مجموعه ، فضلاً عن مراكز صناعته المعروفة المتداولة ، لأننا نراه يغطى القصور والمساجد والمقابر الملكية وغيرها من العمائر ، حيث كانت تصدر الفرومانات السلطانية إلى مراكز صناعة الخزف ، بإعداد عدد معين منه يحدده السلطان ، مع إيضاح شكل الزخارف وكافة التفاصيل الدقيقة الأخرى المتصلة به . ولما كان معظم هذه العمائر باقياً حتى الآن وهو مؤرخ بطبيعة الحال . فقد أصبح تأريخ الخزف الذى يغطى هذه العمائر أمراً لا يختلف فيه ولا يتنازع عليه .

أما الأوانى الخزفية التركى فإنه يعتمد فى تأريخها على القياس ببلاطات القاشانى ، وهو أمر سهل ميسور يقوم على المقارنة الصحيحة . ويعطينا من الافتراض والتخمين اللذين نلجأ إليهما فى موضوع تأريخ الخزف الإسلامى .

وقد كان ذلك أحد العوامل التى هونت على أمر الكتابة فى موضوع الخزف التركى ، أما العامل الرئيسى الذى حفزنى إلى تناول هذا الموضوع فهو مجموعة الخزف التركى التى يزخر بها متحف الجزيرة التابع

لوزارة الثقافة والإرشاد القومي بالقاهرة ، وهى المجموعة التى كانت ملكا للأمير السابق يوسف كمال ، والتى آلت إلى الشعب فى ثورته الرشيدة الأخيرة ، وقد حدثتني هذه المجموعة بتنوعها عن قصة الخزف التركى منذ نشأته حتى نهايته . هذا وتحتوى هذه المجموعة على بعض القطع النادرة التى ليس لها مثيل فى متاحف العالم .

وقد راعيت فى دراسة هذه المجموعة ، الإلمام بدراسة الخزف من نواحيه المتعددة ، دراسة عامة للخزف التركى ، ودراسة خاصة لهذه المجموعة نفسها . وقد جمعت فى دراستى بين الناحية التاريخية الأثرية والناحية التطبيقية العملية ، هذه الناحية الأخيرة التى يعود فضل المعاونة فى دراستها إلى السيد الأستاذ حامد سعيد الصدر أستاذ قسم الخزف بكلية الفنون التطبيقية ، الذى تفضل مشكوراً بالكشف عن القطع المعروضة فى هذا الكتاب ، وتحليلها مما يتيح للقارئ فى يسر وسهولة ، معرفة الكثير عن خواص صناعة الخزف التركى ودقائقها .

وقد اعتمدت فى الدراسة النظرية لموضوع هذا الكتاب على مراجع ومخطوطات أصيلة بعضها باللغة التركية ، وقد عاوننى فى أمرها متفضلاً ، السيد الأستاذ محمد إحسان عبدالعزيز المفهرس بالقسم الشرقى بدار الكتب المصرية بالقاهرة ، والمحاضر للغة التركية بكلية الآداب بجامعة عين شمس ، فإليه يرجع الفضل فى الوصول إلى هذه المراجع ، وفى ترجمة الكثير من نصوصها ومصطلحاتها الفنية إلى اللغة العربية .

ولانى لأذكر مع الشكر الخالص المعاونة الصادقة من زميلى الأستاذ عبد الرحمن عبد التواب كبير مفتشى الآثار الإسلامية ، فى الكشف عن القاشانى فى عمائر العصر العثمانى بالقاهرة .

ولا يفوتنى أن أتقدم بالشكر إلى السيد مدير المتاحف بوزارة الثقافة والإرشاد القومي بالقاهرة ، الأستاذ عبد القادر رزق ، فقد تفضل فأذن لى بفحص قطع الخزف المعروضة فى هذا الكتاب ودراستها . ولا أنسى أن أخص بشكرى السادة أمناء متحف الجزيرة بالقاهرة ، لما تكبدوه من مشقة فى إخراج تحف الخزف التركى من خزائنها المحكمة ، وتسهيلهم مهمتى العلمية بمعاونتهم الصادقة .

كما أقدم جزيل شكرى للأستاذ عبد الفتاح محمد هيكمل ، المدرس بكلية الفنون التطبيقية على حسن ذوقه فى تصميم غلاف الكتاب .

ولست أنسى كذلك تلك الجهود الموفقة التى بذلها مشكوراً السيد رئيس قسم التصوير بمتحف الفن الإسلامى ، الأستاذ عبد الرؤوف حلمى فى تصوير هذه التحف ، مما كان له أثره الكبير فى توضيح النصوص وسهولة مقارنتها .

إلى هؤلاء جميعاً أقدم خالص شكرى وعظيم تقديرى ، وبعد ، فأرجو أن أكون قد وفقت إلى تحقيق ما قصدت إليه من دراسة الخزف التركى ، والكشف عن خصائص صناعته ، ولعله يجد قبولاً لدى محبي الآثار والراغبين فى البحث والمعرفة أو يسد فراغاً فى المكتبة الأثرية العربية .

مقدمة تاريخية

كان الأتراك القدماء ، يسكنون مدينة ترهان التي تقع شرقي نهر Oxus وكانوا أعداء للفرس الأخمانيين ، الذين ذبح ملكهم رستم الملك افرزياب ملك الأتراك ، كما ورد في الشاهنامه الفارسية . أما من ناحية التاريخ الإسلامي ، فقد غزا الأمويون بلاد ما وراء النهر في عهد الوليد بن عبد الملك ، في أوائل القرن الثامن الميلادي . وقد دخل الإسلام هذه البلاد وهي في يد حكامها الفرس السامانيين (Samanids) في القرنين التاسع والعاشر .

وفي القرن العاشر الميلادي ، بدأ نفوذ الأتراك يظهر بشكل واضح في سياسة الدولة العباسية ، فقد تمكن أحد الموالى الأتراك ، الذين كانت لهم منزلة كبيرة عند السامانيين ، وهو سبكتكين ، من تأسيس الدولة الغزنوية التي ضمت الكثير من المدن المهمة في شرق إيران ، واستطاع أن يضع يده على جزء من بلاد الهند . فاستولى على بعض المواقع الجبلية في أطراف الهند حيث تقع مدينة كابل حاضرة بلاد الأفغان الحالية ، وكانت هذه البلاد ولا تزال تعرف حتى الآن باسم Hind أو Hund ويعرف ملوكها بصفة عامة ، باسم ملوك الهنود في كابل .

وعلى أثر ذلك بدأت حروب طاحنة بين ملوك غزنة وملوك الهند ، انتهت باستيلاء محمود بن سبكتكين على جزء كبير من هذه البلاد .

وفي أوائل القرن الحادي عشر ، كوّن محمد الغزنوي المغامر التركي ، لنفسه إمبراطورية في جنوب إيران وأفغانستان والهند . وقد أدى هذا النصر السياسي ، الذي أحرزته بعض قبائل الترك المنتشرة في شمال شرق إيران ، إلى ارتحال جماعات كبيرة وصغيرة من سلالة التركستان ، من الشمال الشرقي إلى الغرب في هجرات مستمرة نحو المناطق الزراعية .

وأكثر أهمية من ذلك ، ارتحال كثير من الأتراك السلاجقة إلى إيران بعد وفاة محمد الغزنوي ، منتهزين فرصة ضعف الخلافة العباسية ، وقد اتسع نفوذهم حتى ساد المنطقة الممتدة من نهر Oxus إلى البحر الأبيض المتوسط . وفي عام ١٠٥٥ م دخل طغرل بك بغداد ، وأخضع الخليفة العباسي لسلطوته ولقب بسلطان الشرق والغرب ، إلا أن سلطان السلاجقة قد زال عن إيران والعراق (ما بين النهرين) عقب موت السلطان سنجر في عام ١١٥٧ م .

ولكن قبائل الترك استمرت في الزحف خارج حدود البلاد الإسلامية ، إلى تلك الأقطار التي لم يستطع العرب إخضاعها من قبل ، فقد تمكن طغرل بك بن أخي ألب أرسلان ، من هزيمة إمبراطور الدولة

البيزنطية رومانوس ديونيس Romanus Diogenes في موقعة مانزكريت Manzikert عام ١٠٧١ م ، وبذلك أصبح الطريق أمامه مفتوحاً إلى جنوب آسيا الصغرى (الأناضول) . ونشأت إمبراطورية سلجوقية في آسيا الصغرى عام ١٠٧٨ م ، وامتدت حتى عام ١٣٠٠ م ، حيث انتهت بنهاية الأسرة الحاكمة .

وقد استمر زحف السلاجقة حتى وصلوا إلى نيقيا (أنزليك الحالية) ، وتمكنوا بقيادة كليج أرسلان الأول من إنزال الهزيمة بالحملة الصليبية الأولى ، وهي في طريقها من بيزنطة إلى أنطاكية في عام ١١٩٧ م ، وبذلك امتدت فتوحاتهم إلى الأراضي المقدسة . وبلغت إمبراطورية السلاجقة أوج مجدها في عهد علاء الدين قاي قباد الأول ، الذي حكم هذه الإمبراطورية الواسعة فيما بين عامي ١٢١٩ و ١٢٣٦ م ، وكان قد اتخذ مدينة قونية عاصمةً للملكة . ولكن هذه الإمبراطورية لم تعمر طويلاً ، فقد وقعت في قبضة المغول عام ١٢٤٣ م ، في عهد السلطان السلجوقي غياث الدين خسرو الثاني .

ولم يسلم من الغزو المغولي خلال القرن الثالث عشر إلا بلاد الأناضول ، التي بقيت بعيدة عن احتلالهم المستمر ، فسلمت من بطشهم وفتكهم هذه الفترة من الزمن ، ووجد فيها العلماء والفنانون الذين فروا من الحكم المغولي ، مأوى يطمئنون فيه على حياتهم ويواصلون فيه رسالتهم العلمية والفنية ، وبذلك استطاعوا أن يعملوا على نشر الفن والثقافة في وطنهم الجديد .

وعندما غزا جنكيز خان إيران عام ١٢٢٤ م ، هاجرت إلى الأناضول قبيلة صغيرة من الأتراك كانت تسكن أرض خراسان ، وكانت بقيادة سليمان وابنه أرطغرل نائبين عن السلاجقة في محاربة البيزنطيين ، ولما توفي أرطغرل سنة ١٢٨٨ ، عين ملك السلاجقة ابنه عثمان قائداً لحيوشه .

وفي عام ١٣٠٠ أغار المغول على بلاد آسيا الصغرى ، فانتهز عثمان الفرصة ولقب نفسه (باديشاه آل عثمان) وجعل مقر ملكه مدينة يكي شهر ، ثم أخذ في توسيع رقعة أملاكه ، بعد أن تمكن من إخضاع باقي القبائل التركية الأخرى ، الموجودة في آسيا الصغرى . وعلى هذا يمكن أن نعتبر عام ١٣٠٠ م ، عام تأسيس دولة بني عثمان ، هذه الدولة التي اتخذت من مدينة بروسه ، عاصمة لها في عام ١٣٢٩ م . وقد خلف أورخان أباه عثمان في الحكم ، وحارب البيزنطيين عبر الدردنيل في أوروبا ، واستولى في سنة ١٣٥٥ على مدينة أدرنه وجعلها عاصمة ملكه .

وعلى الرغم من الحياة الحافلة بالمغامرات التي عاشها السلطان بايزيد الأول العثماني ، الملقب بالصاعقة ، فقد وقع أسيراً في يد تيمورلنك في موقعة أنقره عام ١٤٠٢ م . كما فقدت الدولة العثمانية كثيراً من أملاكها . ولكن ابنه محمد الأول ، الملقب بالفاتح ، استطاع أن يسترجع أملاك العثمانيين ، وأن يحرز كثيراً من الانتصارات ، توجهها باستيلائه على مدينة القسطنطينية عام ١٤٥٣ م ، وبذلك سقطت جميع أملاك الدولة البيزنطية التي ظلت قائمة أربعة عشر قرناً من الزمان ، ترجع إلى أيام

الإمبراطور البيزنطي جستنيان . وأصبحت إسطنبول عاصمة الدولة العثمانية ، التي امتد نفوذها في القرن السادس عشر من جنوب شرق أوروبا إلى الشواطئ الجنوبية للبحر الأبيض المتوسط .

وإذا كان للأحداث السياسية تأثيرها الواضح في حياة الشعوب الاجتماعية والفنية — وهي كذلك دون شك — فإن الحروب التي قام بها السلطان سليم الأول في الشرق الأوسط ، كان لها أثرها العميق في الفنون والصناعات الشعبية على اختلافها بصفة عامة ، وعلى صناعة الخزف بصفة خاصة . ولم يكن هذا التأثير واضحاً خلال القرن السادس عشر فحسب ، بل امتدت جذوره بشكل ملحوظ حتى القرن التاسع عشر .

لقد اتجه السلطان سليم الأول بفتوحاته إلى الشرق حيث استولى على إيران عام ١٥١٤ ، ثم اتجه نحو الغرب حيث استولى على سوريا عام ١٥١٦ ومن بعدها على مصر في العام التالي ١٥١٧ . وبذلك قضى سليم على دولة المماليك التي ظلت تحكم مصر وسوريا قرابة ثلاثة قرون ، تلك الدولة التي كانت الصخرة الصلبة التي تحطمت عليها هجمات المغول ، والتي ظلت فترة طويلة من الزمان حصن الإسلام الحصين في الشرق الأوسط .

ومن هذه المقدمة التاريخية القصيرة الموجزة ، يمكن تقسيم تاريخ تركيا الفنّي إلى فترتين ، الأولى وتمتد من عام ١٥٧٨ إلى عام ١٣٠٠ ، وهي الفترة التي كانت فيها آسيا الصغرى خاضعة للأتراك السلاجقة ، وكانت العاصمة إذ ذاك مدينة قونية ، أما الفترة الثانية ، فهي في الواقع مدة حكم الأتراك العثمانيين التي زادت على ستة قرون ، عني خلالها السلاطين عناية ظاهرة بالفن والفنانين ، ولا يقلل من شأن هذه الفترة من الناحية الفنية ما اعتراها في بعض الأحيان من ضعف وفتور فني ، لم يكن منشؤه إهمال السلاطين للفنون ، ولكن كان مرجعه ضعف الدولة التركية من الناحيتين السياسية والاقتصادية .

الباب الأول

تاريخ الخزف التركي

عرف الإنسان صناعة الخزف من الطين المحروق وغير المحروق منذ عهود ساحقة في القدم ، وكانت هذه الصناعة في ذلك الزمن المتقدم الذي سبق قيام الحضارات ، وليدة الحاجة الملحة التي كانت تتطلبها حياة الإنسان ، فخلت لذلك من الدوق الفني في هذه الفترة الموهلة في القدم . على أن هذه الصناعة كغيرها من الصناعات لم تقف جامدة ، بل أخذت تتطور تبعا لتطور نظم الحياة الاجتماعية وتقدم الحضارات . هذا إلى أننا إذا أمعنا النظر في صناعة الأواني الفخارية عبر التاريخ ، وجدنا أن تطورها كان أسرع من تطور غيرها من الصناعات ، وكانت مطالب الحياة هي الباعث الأول لتلك السرعة ، فالحاجة — كما يقولون — أم الاختراع . ولعل الإنسان في عصور ما قبل التاريخ ، قد فكر في الحصول على أجود أنواع الطينة ، ولم يكتف بالطينة الطبيعية غير الجيدة ، بل لجأ إلى استعمال الطينة الصناعية المؤلفة من عدة مواد ، والتي يتوفر لها من الصلاحية ما لا يتوفر للطينة الطبيعية ، وذلك لرغبته في الحصول على نوع من الخزف الجيد الذي لا ينكسر سريعا . ولم يقتصر تطور صناعة الخزف في تلك العصور المبكرة على (عجينة الخزف) بل تعداها إلى الطلاء والدهان ، حتى لا تتسرب السوائل منها عند وضعها فيها .

أ في تلك الفترة من الحياة في الزمان القديم ، كان الإنسان قد وصل في مدارج الرقي إلى أكل اللحوم الناضجة ، ومن ثم فتمد أصبح في حاجة إلى أوان لإنضاج هذه اللحوم فوق النار . وقد أدت حاجته هذه إلى اهتدائه إلى عملية حرق الخزف في درجة حرارة مرتفعة ، بعد أن كان يكتفى بتجفيفه على حرارة الشمس ، كما لجأ من قبل إلى الطلاء كوسيلة لمنع تسرب السوائل من هذه الأواني .

وهكذا نرى أن الإنسان عرف في عصور ما قبل التاريخ ، أنواع الخزف الجيد المحروق المدهون بالطلاء والأصباغ .

وقد ظلت صناعة الخزف في عصر الحضارات القديمة ، صناعة لها قيمتها واعتبارها ، وأخذ الدوق الفني يلعب فيها دوراً هاماً واضحاً ، إذ كان الملوك والأمراء يستعملون ما تنتجه هذه الصناعة على موائدهم وفي مجالس شربهم .

وإذا كان ذلك حال الخزف في العصور القديمة ، فإن أهميته في العصور الوسطى وخاصة في عهد الحضارة الإسلامية ، قد زادت إلى درجة جعلته في مركز الصدارة بين الصناعات الأخرى ، ولم يكن ذلك راجعاً ، بطبيعة الحال إلى القيمة المادية لهذه الأواني الخزفية ، التي سبقتها الأواني الفضية والذهبية في هذا الشأن ، وإنما كان مرجعاً كثرة الحاجة إليها وتفضيلها على مثيلاتها من الأواني المصنوعة من الذهب والفضة التي كان رجال الدين يحرمون استعمالها ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى لتقدم الحياة الاجتماعية التي تطلبت زيادة الحاجة إلى أنواع ممتازة من الخزف .

وقد كان إنتاج الخزف في العالم الإسلامي عظيماً جداً ، وامتاز صناعه إذ ذاك بتنوع منتجاتهم ، وتعدد أشكالها وطرق زخرفتها وأساليب صناعتها ، وكانوا مهرة بصفة خاصة في طلاء الخزف بالمينا ذات الألوان المختلفة ، وفي صناعة بلاطات القيشاني .

وموضوع الخزف التركي الذي نحن بصدد دراسته ، يكون مدرسة من مدارس الخزف الإسلامي ، كان لها مركز القيادة في القرن السادس عشر ، ليس في العالم الإسلامي ، فحسب ، بل في العالم الأوربي بأجمعه . ولذلك كان على من يتصدى للكتابة عن الخزف التركي أن يدرس مدارس الخزف التي سبقتها ، والتي كانت قائمة في تلك الرقعة الجغرافية التي صنع فيها الخزف التركي فيما بعد ، ونعني بها المدرسة البيزنطية المتأخرة والمدرسة السلجوقية في صناعة الخزف .

الفصل الأول

الخزف البيزنطى

ليس لدينا من المعلومات عن الخزف البيزنطى فى عصوره الأولى، أى فى الفترة ما بين القرنين الثالث والتاسع الميلاديين ، ما يمكن الباحث الفنى من التحدث عنه فى هذه الفترة ، وذلك لقلة معلوماتنا برغم ما أمدتنا به منها الحفريات الحديثة .

ومع ذلك فقد تحدث كثير من المؤرخين عن صناعة الخزف، على اعتبار أنها كانت من الصناعات المهمة فى الدولة البيزنطية ، ولعل ذلك يرجع إلى ما جاء فى المادة ٣٣٧ من قانون جستنيان ، الذى منح امتيازات خاصة لأصحاب ست وثلاثين حرفه ، كانت صناعة الخزف من بينها .

ومن الأوانى الخزفية التى تنسب إلى بيزنطة فى القرنين الثالث والرابع ، تلك الأوعية الخزفية الكبيرة الحجم ، المدهونة بطبقة سميكة من الرصاص ، والتى كانت تنتشر على طول الشاطئ الشرقى للبحر الأبيض المتوسط ، بوساطة التجار الفينيقيين ، وكانت سوقها الرئيسية جزيرة رودس ، ومن المرجح أن تكون مصر وسوريا من أماكن صناعة تلك الأوعية التى وجدت لها مصانع فى طرسوس^(١) ، وجزر بحر إيجه وبعض جهات أخرى فى المنطقة الغربية . أما دور بيزنطة بالنسبة لهذا النوع من الخزف ، فقد كان دور المستورد فقط ، وقد عثر فى حنريات ميرينا (Myrina)^(٢) على أوان خزفية يرجع نسبتها إلى بيزنطة ، وإن كانت لا ترجع إلى تاريخ متقدم . على أن أحسن ما أنتجته الولايات البيزنطية هو الخزف المصرى ، فقد كان القبط ينتجون نوعا يشبه الخزف الرومانى المعروف^(٣) Samian ، أما الخزف المتأخر فإنه يمتاز بالذوق الفنى ، وباحتوائه على رسوم أشخاص وزخارف ، مرسومة غاية فى الدقة والإبداع . ومن أحسن الأمثلة للخزف القبطى ، قطعة عثر عليها فى جزيرة فيله^(٤) وقطعة أخرى محفوظة بمتحف المتروبوليتان بنيويورك^(٥) ، وقد اقتبس الخزف البيزنطى ، الذى أصبح له أخيراً طابعه الخاص ، كثيراً من رسومه وزخارفه من القطعتين السابقتين .

Rayet et Collignon : La Céramique grecque, P. 377.

(١)

E. Pottier et Reinach : La Nécropole de Myrina, P. 543.

(٢)

H.E. Winlock & W.E. Crum : The Monastery of Epiphani at Thebes, P. 80. Pl. I, Pl. XXXI.

(٣)

Wallis : The Art of the Precursors, fig. (84).

(٤)

Dimand : Burlington Magazine, (Dec. 1924).

(٥)

وأقدم أنواع الخزف البيزنطى الذى نعرفه، هو المسارج وقوارير الحجاج (الزمزميات) . وأما المسارج فقد كانت منتشرة فى جميع الولايات البيزنطية ولا تمتاز بطابع محلى مميز فكلها متشابهة . ولذلك فهى قليلة الأهمية ، وإن كان من السهل تمييزها عن تلك المسارج التى صنعت فى روما . وأما القوارير الخزفية التى كان الحجاج يستعملونها لوضع الزيت المقدس ، فهى أكثر أهمية إذ تمتاز بالطابع المحلى ، وإن كانت خلوا من الذوق الفنى . وكانت مصر القبطية تقوم بتصدير معظم هذه القوارير .

ولقد كان أباطرة الدولة البيزنطية وأمرأؤها قبل الغزو اللاتينى ، يفضلون الأوانى الذهبية والفضية المرصعة بالأحجار الكريمة ، التى أسهب الكتاب والمؤرخون فى الكتابة عنها ، مما دل على مبلغ ما كانت عليه الدولة من الثروة والرخاء . ومن ثم فلم يكن هناك مجال للأوانى الخزفية للوقوف إلى جانب الأوانى المعدنية السالفة الذكر .

على أن الحال تبدلت بعد مجىء الصليبيين ، فقد أصبحت الأوانى الخزفية تغمر موائد الملوك والأمراء والأثرياء . وأخذت الصناعة منذ ذلك الحين فى التقدم حتى استردت مكانتها بين أهم صناعات الدولة البيزنطية .

وفى القرن الثانى عشر الميلادى ، لم يقتصر إنتاج الخزف على الأوانى ، بل تعداه إلى إنتاج بلاطات لتزيين الحوائط ، ومنذ ذلك التاريخ بدأ الخزف البيزنطى يقف على قدميه بجانب الخزف الإيرانى والمصرى .

* * *

الفصل الثاني

الخزف السلجوقي

لقد كان القرن الثاني عشر نقطة تحول في تاريخ الخزف الإسلامي ، كما كان القرن التاسع الذي كانت فيه مصر وبغداد مركزين من مراكز الإشعاع الفني ، أما في القرن الثاني عشر فقد تحول هذا المركز إلى شمال شرق إيران .

أما الأحداث السياسية التي أدت إلى هذا التحول ، فهي ارتقاء الأتراك السلاجقة إلى مقاعد الحكم في بغداد ، وسقوط الدولة الفاطمية ، ولم يكن هذا التحول مقصوراً على الخزاف فحسب ، بل شمل أيضاً طريقة الصناعة . فكما كان للبورسلين الصيني تأثيره على خزف القرن التاسع - وذلك بطلاء الأواني الفخارية بطبقة من البريق حتى تضاهي لون البورسلين الأبيض - كذلك كانت الحال في الفترة الثانية ، إذ كانت تضاف مواد خاصة إلى الحامة الأصلية حتى تنتج خزفاً أبيض يشبه البورسلين .

وفي منتصف القرن العاشر نزحت إحدى قبائل التركمان بقيادة زعيمها سلجوق من تركستان واستقرت منطقة بخارى ، واعتنقت هذه القبيلة التركية الإسلام بل وتعصبت له . ولم يستقر بها المقام في بخارى ، بل زحفت غرباً حتى تمكن أحد سلالة سلجوق ، واسمه طغرل بك ، من الاستيلاء بعد ذلك على بغداد عام ١٠٥٥ م ، ولكنه ترك للخليفة سلطته الروحية . وقد دان له بالولاء كل غرب آسيا فيما عدا سوريا . كذلك تمكن السلاجقة عام ١٠٧١ من الاستيلاء على آسيا الصغرى من الدولة البيزنطية ، واتخذوا مدينة ازنيك عاصمة لهم أولاً ثم مدينة قوتيه بعد ذلك ، وسموا أنفسهم السلاجقة الروم . إلا أن سلطة السلاجقة أخذت تضعف تدريجياً عندما اتحدت الأسرات التركية . وقد أدى عدم استقرار السلاجقة بصفة دائمة في مكان واحد ، إلى عدم تركيز الثقافة في جهة معينة كما كانت مركزة من قبل في بغداد والقاهرة ، بل كانت الحال على العكس من ذلك ، وإنما المدن التي كانت طرقاً ، قد أثرت ثراء فاحشاً ، وفي تلك المدن نشأت صناعة الخزف . وأهم هذه المدن هي الري وقاشان وسلطنباد والرقه والرصافة .

ويجب أن لا يغيب عن أذهاننا تأثير البورسلين والأواني الخزفية الصينية ، التي كثر استيرادها إلى الشرق طوال العصور الوسطى ، على الخزف الإسلامي . فقد تكلم الثعالبي ، وكذا البيروني في القرن الحادي عشر عن البورسلين الصيني ، وعددا أنواعه وأسهباً في وصف دقة صنعه وجمال زخارفه .

ولقد تأثر القرن الثاني عشر بأسلوب خزف أسرة سنج (Sung) الصينية ، وبعد تلك النهضة الكبيرة التي حدثت في عهد الإمبراطور كوان (Kuan) وجو (Ju) بالنسبة للخزف وخاصة خزف تنج (Ting) وبورسلين ينج تشنج (Ying-ching) اللذين كانا يصدران إلى الشرق الأدنى ، فقد وجد كثير من خزف تنج ذى اللون الأبيض العاجى وكذا بورسلين يانج - تشنج ، ذى اللون الأبيض بريقه المائل إلى الزرقة ، على طول الطريق التجارى إلى الشرق ، فى عدن وعيذاب على البحر الأحمر وكذلك القسطنطينية .

وقد كثر استيراد الشرق الأدنى للخزف الصينى ، مما أدى إلى قيام ثورة فى الحامات المستعملة فى الخزف الإسلامى ، بدأت منذ عهد السلاجقة واستمرت بعدهم . فقد بدأ خزافو إيران ومصر فى العصر الفاطمى ، فى استعمال خامة جديدة مكونة من خليط من الطفل الصينى (كولين) والطينة الصينية البيضاء (Petuntse) ثم حرق العجينة فى درجة حرارة مرتفعة ، لكى يحصلوا على عجينة تشبه خزف تنج وبورسلين ينج - تشنج .

ويمتاز الأسلوب الزخرفى للخزف السلجوقى ، بأنه تطور لبعض العناصر الزخرفية التى كانت موجودة فى الفن الإسلامى ، فنجد مثلاً أنصاف المراوح النخيلية ، وغصون العنب الملتوية (Scrolls) ، قد بعثت فيها الحياة والحركة وأصبحت نصف المروحة النخيلية ، نصف ورقة (أرابيسك) مبالغ فى رسمها . وورق العنب يرسم فى مجموعات مكونة زهرة تشبه فى شكلها المروحة النخيلية الكاملة ، كما كثر استعمال الفروع المتموجة على شكل حلزوني (Spirals) فى غير ملل . وكانت الكتابات الكوفية ذات الزوايا ترسم على أرضية من أوراق الشجر والأغصان ، أما الخط النسخى ذو الاستدارة فكان يستعمل عندما يراد أن تملأ الكتابة الفراغ كله . كذلك استعملت الرسوم الآدمية والحيوانية بأحجام كبيرة كموضوع رئيسى ، ولكن سرعان ما فقدت هذه الرسوم (الآدمية والحيوانية) شخصيتها ، وأصبحت تستعمل كعنصر زخرفى .

الفصل الثالث

الخزف التركي في القرن الثالث عشر

والمدارس المذهبية ، والتكيا في قونية في القرنين الثاني عشر والثالث عشر ،
تمتاز بزخارف واجهاتها الحجرية بنقوش مزدحمة غاية في الدقة . أما القباب والأروقة الداخلية وكذا
الحدان فقد كانت تغطيها الفسيفساء المكونة من بلاطات^(١) القاشاني . ومن أحسن الأمثلة لذلك
مسجد علاء الدين الذي شيد عام ١٢٢٠ م ، فإن بلاطات الفسيفساء التي تزخره تعتبر حدثاً جديداً
في ذلك الوقت ، إذ لا نجد شبيهاً لها في المباني الإيرانية السابقة لبناء ذلك المسجد أوحى المعاصرة له .
ومن ذلك فليس من المستبعد أن تكون هذه البلاطات من إنتاج صناع إيرانيين ، لأن خامات البلاطات
من الكوارتز الأبيض ، وهو نفس الخامة التي استعملت في الخزف الجيد في إيران وسوريا ومصر
في القرن الثاني عشر . هذا إلى أن كثيراً من الفنانين والصناع المهرة ، قد فروا إلى آسيا الصغرى عقب
غزوة جنكزخان لإيران عام ١٢١٩ م ، ويؤيد ذلك وجود توقيعات بعض منهم على قطع الخزف
لذلك العهد ، فنجد في مدرسة سرکالی بقونية التي أنشئت عام ١٢٤٧ م توقيعاً على بلاطات الفسيفساء
باسم « محمد ابن محمد بن عثمان من طوس بخراسان » .

على أنه ليس من المعقول أو الجائز ، أن يخترع عامل إيراني في أرض تركية ، نوعاً جديداً من
بلاطات الفسيفساء ما لم يكن ذلك النوع من الخزف من الصناعات الأصيلة في تلك البلاد . وتشبه
طريقة صناعة تلك البلاطات إلى حد كبير ، طريقة تقطيع منظر تصويري إلى قطع غير منتظمة ،
وضمها بعد ذلك بعضها إلى بعض وهي الطريقة التي تعرف بالإنجليزية (Jig-saw - puzzle)^(٢) .

ولإلى جانب المناظر التصويرية في بلاطات الفسيفساء ، هناك بلاطات على شكل نجوم وأشرطة
متقاطعة بها زخارف (الأرابيسك) وكتابات كوفية عريضة على أرضية من زخارف الأرابيسك ، وإن
كانت زخارف النوع الأول هي السائدة في العصر السلجوقي . والألوان المستعملة في تلك البلاطات هي :
الأرجواني الداكن والترجوازي الباهت ، والأزرق المائل إلى البياض والأصفر المائل إلى اللون البني .

F. Sarre : Denk maler persicher Baukunst, PP. 43-120.

(١)

Arthur Lane : Later Islamic Pottery, P. 39.

(٢)

وكان الجزء السفلى من الجدران يزخرف بأشرطة عريضة من الفسيفساء مكونة من بلاطات سداسية باللون الترجوازي أو الأزرق ، وعليها زخارف (أرابيسك) مرسومة باللون الذهبي المحروق .

ولم تقتصر طريقة زخرفة بلاطات القاشاني على الأنواع السابق الإشارة إليها ، والتي تدخل في باب الصناعات المعمارية ، بل من الثابت أن صناع بلاطات الفسيفساء قد استعملوا في زخرفتها الطرق المتعددة التي كانت تستعمل في زخرفة الأواني الخزفية ، مثل المينائي الذي كان يستعمل في زخرفة خزف مدينة الري ، والبريق المعدني المستعمل في خزف الرقة وشمال العراق وسوريا ، والرسم فوق الدهان وغيرها من الطرق الفنية في زخرفة الخزف . وقد وجدت في الحفريات شفافات من أوان خزفية مزخرفة بهذه الأساليب جميعها ، ولكن للأسف لم يعثر حتى الآن على قطع كاملة من هذا النوع ، ويعزو آرثرلين^(١) ذلك لأحد أمرين : عدم تشجيع الصناع على إنتاج الأواني الخزفية أو قلة الحامة المحلية .

« وقد وجدت أوان خزفية في المناطق التي كانت خاضعة للسلاجقة في آسيا الصغرى ، وهي ذات طلاء قصديري ، وتشبه إلى حد كبير الأواني التي كانت سائدة في المناطق التي احتلها الصليبيون في بلاد الشام ، وكذلك أواني الدولة البيزنطية في الشمال ، وقد حمل هذا التشابه الأستاذ آرثرلين على أن لا يؤكد نسبتها للسلاجقة وإن كنا نرى غير ذلك » .

وقد أدى زوال دولة السلاجقة عام ١٣٠٠م في بلاد الأناضول إلى تدهور صناعة الخزف تدهوراً كاد يؤدي بها ، واستمر الحال على ذلك قرابة قرن ، حتى قبض لها الله سلاطين العثمانيين في القرن الخامس عشر فبعثت على أيديهم من جديد .

الفصل الرابع

الخزف والقاشاني

في القرن الخامس عشر

في الوقت الذي كان فيه سلاطين العثمانيين مشغولين بتثبيت أركان دولتهم ، ظهر نوع من الخزف عرف باسم خزف ملتس (Miletos) نسبة إلى المدينة المسماة بهذا الاسم ، وإن كان لم يعثر في هذه المدينة على قطع تالفة في القرن مما تثبت أنها من صناعتها ، ولكن مصانع الخزف كانت وما زالت آثارها موجودة بالمدينة . ويمتاز هذا النوع بأنه من الفخار ذي العجينة الحمراء الحشنة ، ومدهون بطبقة من البطانة البيضاء ، وزخارفه مرسومة فوق هذه الطبقة البيضاء باللون الأزرق الداكن المعتم ، كما أنها محددة باللون الأسود ثم تغطي الزخارف بطلاء رصاصي . وقلمما نجد قطعاً ملونة باللون الأزرق أو الأخضر فقط وبدون زخاف . كما أن طلاء ظهر القطع الخزفية يميل دائماً إلى اللون الأخضر ، وكثيراً ما تترك قاعدة الأواني دون طلاء . ومعظم أشكال هذه الأواني عبارة عن أطباق عميقة أو سلاطين مقعرة . وزخارفها تتكون من أشكال هندسية أو دوائر تحوي على زخارف أخرى تذكرنا برسوم الحمامات التي كانت سائدة في القرن الرابع عشر .

وكثيراً ما نجد زخارف محروزة بعمق في الأرضية الزرقاء أو السوداء .

ويشبه خزف (ملتس) من حيث الشكل خزف إيران الرابي وخزف سوريا ومصر في القرن الرابع عشر ، وإن اختلف عنها جميعاً من حيث الطينة ، إذ أنه من الفخار الأحمر . ومن ثم فإننا نرى أن خزف (ملتس) ، خزف إسلامي شعبي لا أثر للفن البرنطي فيه ، وقد اختفى هذا الخزف فجأة في نهاية القرن الخامس عشر ، دون أن يكون لخزف ازنيك الجيد أثر في هذا الاختفاء .

ولقد خلد لنا الجامع الأخضر بمدينة (بروسه) ، تلك المدينة الجبلية الجميلة ذات الأغصان المتشابكة ، وبساتين الكرم الفسيحة التي تظللها أشجار السرو والبسقة ، خلد لنا هذا المسجد الذي

يعتبر أول أثر عثماني له قيمته ، ذكرى انتصار السلطان محمد الأول على تيمور لنك ، واسترداده سلطان الدولة العثمانية وكرامتها التي كان تيمور قد قضى عليها في موقعة أنقرة سنة ١٤٠٢ ، وأسر فيها السلطان بايزيد الأول . وقد أقيم بجوار المسجد مقبرة دفن فيها محمد الأول سنة ١٤٢١ ، وسميت أيضاً باسم التربة الخضراء ، أما المسجد فقد تم بناؤه سنة ١٤٢٤ . وقد أنشأ مراد الثاني الذي حكم من سنة (١٤٢١ - ١٤٥١) مسجداً آخر في بروسه ، ومقبرة أخرى حيث كان يدفن أفراد الأسرة العثمانية . ومراد الثاني منشآت أخرى أجملها مسجد المرادية الذي أقامه في مدينة أدرنه سنة ١٤٣٣ .

أما وصف الجامع (بالأخضر) والتربة (بالخضراء) فنسبة إلى بلاطات القاشاني ذات اللون الترجوازي التي كانت تغطي الحوائط من الخارج . أما البلاطات التي تغطي الحوائط الداخلية فكانت غنية بزخارفها الجميلة ذات الحدود المذهبة، وهي مسدسة الشكل ومطلية باللون الأزرق أو الأخضر . وكانت بلاطات القاشاني تغطي المحراب والحوائط المحيطة به إلى ارتفاع ثلاثين قدماً . وتمتاز هذه البلاطات بزخارفها (الأرابيسك) الجميلة وعليها الكتابات الكوفية والنسخية الرشيقة، والعناصر النباتية المرسومة بالأسلوب (الإيراني - الصيني) وهو الأسلوب الذي كان يسود إيران في العصر التيموري ، وعلى ذلك فإن الجامع الأخضر يمثل الأسلوب التيموري في الفن التركي .

وقد وجد بهذا المسجد ، كثير من الكتابات منقوشة على بلاطات القاشاني ، وفي أماكن متعددة منه ، تبين أسماء الصناع الذين اشتركوا في عمل القاشاني أو أشرفوا على عمله ، فنجد هذا النص مثلاً في كتابة في المحراب « عمل صناع تبريز » وفي دهليز السلطان كتابة أخرى « عمل محمد المحزون » وكتابات أخرى منقوشة على الخشب نصها : « عمل علي بن الحاج أحمد التبريزي » وغيرها منقوش على الحجر « تقول أتم نقش هذا المكان المقدس أحقر الرجال ، علي بن إلياس علي ، عام ٨٢٧ هـ (١٤٢٤ م) » والظاهر أن « علي » هذا كان المشرف على عملية الزخرفة بالمسجد . وتكلم المراجع التركية عن النقاش (علي) فتقول إنه من أهالي مدينة بروسه ، أخذه تيمور لنك معه وكان حداثاً صغيراً إلى بلاد (فيما وراء النهر) سنة ١٤٠٢ ، فتعلم الفن والأسلوب التيموري في سمرقند وتبريز ، وليس من شك في أنه عن طريقه أمكن حشد عدد من أمهر صناع تبريز للمجيء والعمل في بروسه .

ويمكن تقسيم بلاطات القاشاني المستعملة في الجامع الأخضر إلى قسمين متميزين من حيث الزخرفة ، القسم الأول، ويتكون من بلاطات فسيفساء بحتة ، أما القسم الثاني فيحتوي على زخارف مرسومة بطلاء ملونة سميكة على بلاطات كبيرة من الفخار ، وقد حددت الزخارف بطلاء دهني أسود ، وذلك حتى لا تختلط الدهانات الملونة عند انصهارها ، ثم تحرق البلاطات بعد أن تجف . وهذه الطريقة تشبه إلى حد كبير طريقة بلاطات الخزف المغربي المعروف (Guerd-seca) في إسبانيا .

وعلى الرغم من كثرة ما تزخر به بلاطات (بروسه) من الزخارف والألوان فإنها تفتقد ذلك البريق

الذى نجده على بلاطات الفسيفساء السلجوقية ، والسبب في ذلك يرجع إلى أن الطلاء الشفاف يأتي على عجينة فخارية حمراء مثل (خزف ميلتس) ، وليس على عجينة بيضاء من الكوارتز .

ويشبه قاشاني مسجد المرادية في أدرنه ، قاشاني الجامع الأخضر من حيث الأسلوب الصناعي والزخرفة ، مما يرجح معه أن يكون الصناع الإيرانيون هم الذين قاموا بعمل قاشاني هذا المسجد أيضاً ، ولكننا نجد في نفس الوقت نوعاً من القاشاني لم يستعمل في المسجد الأخضر ، ويمتاز هذا النوع بأن عجنته بيضاء ، وزخارفه مرسومة تحت الدهان باللون الأزرق والأبيض أو باللون الأسود، تحت طلاء زجاجي ترجوازي اللون . وهذه الرسوم الزرقاء والبيضاء متأثرة إلى حد كبير بزخارف البورساين الصيني المستعملة في الخزف المعاصر في دمشق . وقد اختلف الأستاذان لين Lane ^(١) ، ريفستال ^(٢) (Riefstahl) في تعيين الصناع الذين قاموا بعمل هذه البلاطات ، فيقول الأخير أن صناعاً إيرانيين من تبريز هم الذين أدخلوا هذا الأسلوب الزخرفي في تركيا ودمشق . أما لين (Lane) فيقول إنه من المرجح جداً أن يكون عدد من الصناع السوريين قد انضموا إلى زملائهم الإيرانيين الذين قاموا بالعمل في جامع المرادية، خاصة وأن الجامع الأخضر في بروسه ، والذي قام بزخرفته صناع تبريز ، لم تظهر به مثل هذه البلاطات في تابوت زوجة ابنة محمد الأول ، التي توفيت سنة ١٤٣٣ ، أي بعد إنشاء مسجد المرادية . كما أن مسجد « البالكونات الثلاث » (Uc. Serefel Cemi) بأدرنه، الذين أنشئ بين عامي ١٤٣٧ - ١٤٤٧ يحتوى على بلاطات من هذا النوع ، ومن المؤكد أنها من عمل صناع سوريين . وبعد هذا التاريخ اختفى ذلك النوع من القاشاني المرسوم تحت الدهان ، مما يدل على أن الصناع السوريين قد عادوا إلى موطنهم . وبعد مضي مدة طويلة ظهر القاشاني المرسوم تحت الدهان مرة أخرى في العمائر العثمانية . ولكن ليس لدينا من الأدلة المادية ما يثبت أن صناعاً مهرة سوريين قاموا بصناعة أوان خزفية في أرض تركية .

ونعود فنرى مرة أخرى القاشاني المصنوع بطريقة (cuerda seca) التي سبقت الإشارة إليها ، في بلاطات مسجد ومقبرة سليم الأول سنة ١٥٢٣ . وتمتاز هذه البلاطات عن تلك المستعملة في الجامع الأخضر ، بأن عجنتها بيضاء وألونها براقه زاهية . أما أسلوبها الزخرفي فهو متأثر بالأسلوب الفارسي إلى درجة كبيرة ، وتفسير ذلك سهل ميسور ، وهو أن السلطان سايم الأول استخدم أمهر صناع إيران الذين أتى بهم إلى إسطنبول عندما استولى على مدينة تبريز سنة ١٥١٤ .

* * *

Arthur Lane. The Ottoman Pottery of Isnik; (Ars Orientalis, vol. 2, 1956).

(١)

Rudolf M. Riefstahl : Early Turkish Tile - revetments in Edin, P. 268 : (Ars Islamica, vol.

(٢)

V, 1937) .

الفصل الخامس

خزف القرن السادس عشر

مما تقدم يتضح لنا أن الخزف التركي استمر قرابة ثلاثة قرون لم يكن له شأن يذكر في تطور الخزف الإسلامي ، اللهم إلا إذا استثنينا بلاطات الفسيفساء في العصر الساجوقى ، فقد قامت صناعة الخزف التركي في بلاد الأناضول على أكتاف أمهر الصناع الأجانب ، ثم أخذت هذه الصناعة في التدهور تدريجياً بعد انقضاء جيلين من طبقة الصناع الأجانب ، لذلك كان من المتعذر تحديد تاريخ معين لنشأة صناعة خزف تركى أصيل ، له جدته وطابعه المميز .

يعتبر القرن السادس عشر نقطة تحول في تاريخ الفن التركى عامة ، والتخزيف بصفة خاصة ، فقد كان للانتصارات التي أحرزها السلطان سليم الأول في إيران واستيلائه على مدينة تبريز سنة ١٥١٤ ، أكبر الأثر في ذلك التحول ، فقد أحضر عند رجوعه إلى القسطنطينية ما يربو على سبعمائة أسرة من أمهر أسر الصناع بمدينة تبريز ، التي كانت تعتبر في ذلك الوقت مركزاً هاماً من مراكز الصناعة في غرب إيران . وقد أشرنا من قبل ، إلى أن صناعة القاشانى الذى زينت به العمائر العثمانية في القرن الخامس عشر في بروسه وفي أدرنه ، قد تمت على أيدي صناع أتوا من مدينة تبريز ، وتدل على ذلك الكتابات التي تركوها على بلاطات القاشانى في المسجد الأخضر في جامع المرادية . ويذكر المؤرخ التركى شاجي زاده^(١) الذى عاش في القرن الثامن عشر ، أن بعض الصناع الإيرانيين الذين أتوا مع السلطان سليم سليم إلى القسطنطينية ، قد استوطنوا بعد ذلك مدينة ازنيك ، وإليهم يرجع الفضل في ظهور خزف تركى له مميزاته الخاصة في هذه المدينة في القرن السادس عشر . ولعل ذلك يفسر وجود مؤثرات إيرانية واضحة في خزف النصف الأول من القرن السادس عشر . ومن أحسن الأمثلة لذلك مقبرة سليم الأول ، وقد توفى سنة ١٥٢٠ ومسجده الذى تم إنشاؤه سنة ١٥٢٣ ومقبرة شاهزاده (Chehzadé) سنة ١٥٤٣ ومسجد إبراهيم باشا سنة ١٥٥١ .

وتحتل الكتابات مركزاً هاماً في زخارف بلاطات القاشانى في النصف الأول من القرن السادس عشر :

وكثيراً ما نجد منها زخارف هندسية كما هو الحال في مقبرة سليم وشاهزاده. وأهم ما امتاز به قاشاني هذه الفترة ، هو استعماله الأسلوب المحور في الرسوم النباتية والتي يطلق عليها اسم رومي (أرابيسك)^(١) وكذلك في رسوم الأزهار وخاصة زهرة السوس المحورة والمرسومة بالأسلوب المعروف باسم (Hatay)^(٢) والورقة النباتية الكبيرة .

والألوان المميزة لهذه البلاطات هي اللونان الأصفر والأخضر النافض (PMstache) ، هذا بجانب الألوان الأخرى وهي الأزرق بدرجتيه الفاتح والداكن والأحمر اللعلى والبازنجاني والأبيض والأسود. ويظهر ذلك واضحاً في مقبرة شاهزاده ، فقد كسيت من الداخل ببلاطات يغلب على زخارفها اللون الأصفر والأخضر النافض والأزرق الداكن^(٣) والأبيض .

وإذا تحرينا الدقة في تاريخ الخزف التركي ، يجب أن نقول ، إن الخزف التركي الأصيل ذا المميزات الواضحة والشخصية المستقلة ، ظهر في النصف الثاني من القرن السادس عشر . وامتاز خزف هذه الفترة باحتوائه على أساليب زخرفي ، عناصره مرسومة بأسلوب طبيعي إلى حد كبير ، وذلك إلى جانب العناصر الزخرفية المحورة المتأثرة بالأسلوب الفارسي . وهذا الأسلوب الزخرفي الحديد نجده كذلك ممثلاً على النسيج والسجاد في صناعة الأناضول . ولعل هذا الأسلوب الفني الحديد كان وليد تأثير الفن التركي بالفن الواقعى ، الذى انتشر في أوروبا في عصر النهضة^(٤) . وإنى لا أتفق مع الأستاذ كوكس^(٥) (Cox) فيما ذهب إليه من أن هذا الأسلوب الواقعى الحديد الذى ، احتضنه الفن التركي كان الباعث إليه هو تلبية رغبة المشتري الأوربي وخاصة الإيطالي . لأنه إن جاز هذا بالنسبة للنسيج والسجاد فهو غير جائز بالنسبة للخزف .

على أن هذا التأثير الحديد الذى أتى هذه المرة من الغرب ، كان شيئاً طبيعياً بالنسبة لموقع تركيا الجغرافى ، فقد كانت لها علاقات تجارية مع دول شرق أوروبا ومع إيطاليا بصفة خاصة منذ النصف الثانى من القرن الخامس عشر . وقد أدى ظهور هذا الأسلوب الواقعى الحديد إلى ظهور أسلوب تركي أصيل يغاير الأسلوب الفارسي الذى كان سائداً من قبل .

على أن ظهور هذا الأسلوب الحديد لم يقض على الأسلوب المحور القديم بل صاحبه ، حتى إنه ليعتذر في بعض الأحيان تأريخ بعض القطع الخزفية إذا اعتمدنا على الأسلوب الزخرفي وحده ، بل

(١) ارجع للباب الرابع .

(٢) » » »

(٣) Migeon & Sakisian : Céramique d'Asie Mineur et de Constantinople, P. 17.

يسمى ميجيون اللون الأزرق الداكن (gros bleu) ويشبهه باللون الأزرق المستعمل في صيني مصانع Sévres باريس .

Migeon & Sakisian : P. 18.

R. Cox. Le Musée Historique de Tissus de la Chambre de Commerce de Lyon, P. 23 ; (Lyon

1902).

يجب في هذه الحالة أن تفحص طريقة الصناعة والألوان المستعملة في الزخرفة ، فإن الألوان تلعب دوراً هاماً في تاريخ الخزف التركي ، ويمكن الاعتماد عليها إلى حد ما في معرفة بعض القطع الخزفية ، فإن اللونين الأصفر والأخضر النافض قد اختفيا تماماً في النصف الثاني من القرن السادس عشر وذلك لإفساح المجال للون الأحمر الطماطمى والأخضر الزرعى ، وزيادة على ذلك فقد أصبح اللون الأبيض هو القاعدة التى تتأق عاها الزخارف الملونة . وإذا أمكن الاعتماد على وجود اللون الأحمر المرجانى أو الطماطمى كدليل ماضى على أن قطع الخزف من صناعة النصف الثانى من القرن السادس عشر ، فإن اختفاءه هو أو اللون الأخضر الزرعى أو الأرضية البيضاء لا يمكن أن يؤخذ دليلاً على عدم نسبة القطعة إلى تلك الفترة ويمكن اعتبار نهاية حكم السلطان سليمان القانونى - الذى امتد قرابة نصف قرن (تولى عام ١٥٢٠ وتوفى عام ١٥٦٦) بلغت فيها الدولة العثمانية أوج عظمتها من حيث القوة والرخاء - يمكن اعتباره الحد الفاصل بين الأسلوب الفنى المحور والأسلوب الواقعى الجديد ، وقد استمر هذا الأسلوب فى عهد السلطان سليم الثانى ابن سليمان ، وحفيده مراد الثالث ، ويعتبر عهدهما امتداداً لعهد سليم نسبياً ، وأن واقعة ليبانت (Lepante) التى أحرز فيها الأمير دون جوان النمى انتصاراً بحرياً ساحقاً على الدولة العثمانية سنة ١٥٧١ ، كان لها أثر سبى بعيد المدى على الدولة ، إذ فقدت بعدها كثيراً من هيبتها وأخذت تسير بخطى سريعة من سبى إلى أسوأ ، وقد أدى هذا بدوره إلى تدهور حالة البلاد الاقتصادية ، والفن عامة والخزف بصفة خاصة .

وقد صنعت كل بلاطات القاشانى الجميلة التى سبقت الإشارة إليها فى القرن السادس عشر فى مدينة ازنيك (Nicée) القديمة ، حيث كتب سعد الدين المؤرخ التركى فى نهاية القرن السادس عشر عن مدينة ازنيك قال « إن تربة مدينة ازنيك تنتج أنواعاً من أوانى الزهور والمشكاوات الخزفية يعجز البيان عن وصف جمالها ، ويصعب التمييز بينها وبين البورسلين الصينى » .

وقد ذكر دافيد (David Ungnad) سفير الإمبراطور ماكسيميليان الثانى فى مذكراته (Tuerckisch Tag-Buch) « إن السلطان مراد الثالث أصدر أمراً عام ١٥٨٩ إلى قاضى مدينة ازنيك بإرسال ألف وخمسمائة أسبير (aspres) (وهى عملة نقدية ، كل خمسين قطعة تساوى اكتاش) لعمل بلاطات الخزف اللازمة لزخرفة قصره ، كما طلب منه أن يجمع جميع صناعات الخزف المهرة ، وإعطائهم الرسوم المطلوب رسمها على الخزف » .

ولم تقتصر مدينة ازنيك على صناعة بلاطات القاشانى فقط بل أنتجت لذلك أنواعاً مختلفة من الأوانى الخزفية . وقد اشتهرت بصناعة المشكاوات الخزفية ذات الأرضية البيضاء وعليها زخارف باللون الأزرق أو العكس من ذلك ، أى أن الأرضية زرقاء والزخارف باللون الأبيض . وتثير هذه المشكاوات مشكلتين ، الأولى هى نسبة هذه المشكاوات إلى مدينة كوتاهية لأنها لا تحتوى على الزخارف الملونة باللون الأحمر الطماطمى والأخضر الزرعى اللذين سبق الإشارة إليهما ، وقد ثبت خطأ

هذا الرأى عندما وجدنا بلاطات قاشانى من صناعة ازنيك فى القرن السادس عشر والنصف الأول من القرن السابع عشر باللون الأزرق والأبيض ، ومن أحسن الأمثلة لذلك مسجد رستم باشا الذى تم إنشاؤه عام ١٥٦٠ ، فقد كانت جدرانها الخارجية مزخرفة ببلاطات من القاشانى باللونين الأزرق والأبيض ، وكذلك القاشانى الذى يزخرف أروقة قصر السلطان أحمد سنة ١٦١٤ .

والمشكلة الثانية هى أن هذه المشكاوات تنسب إلى القرن السادس عشر وهى تشبه من حيث الشكل مشكاوات مصر وسوريا الزجاجية ، ولا تشبه المشكاوات التركية فى القرن السادس عشر ، كما أن الكتابات الكوفية التى ترسم على شكل زخرفة (أرابيسك) هى كتابات بدائية ولا تشبه الكتابة التى على مشكاوات القرن السادس عشر ، كذلك رسوم زهورها القريبة من الطبيعة التى تذكرنا بالتأثير الصينى فى مدرسة هرات ، تختلف عن رسوم الزهور المحورة فى القرن السادس عشر ، وعلى ذلك فإنه يمكننا القول بأن هذه المشكاوات من صناعة ازنيك فى القرن الخامس عشر .

* * *

الفصل السادس

خزف القرن السابع عشر

وقد استمرت صناعة الخزف في النصف الأول من القرن السابع عشر على نفس الأسلوب الذي كان متبعاً في أواخر القرن السادس عشر ، فإننا نجد في زخارف المشكاوات الموجودة بمقبرة سيافوش باشا (Siavouche) الذي توفي سنة ١٦٠٣ ، اللون الأحمر الطماطمى الواضح ، كما نجد في حجرة الحرم (بالسراى القديمة) التي أنشأها أحمد الأول عام ١٦٠٨ بلاطات من القاشانى ، اللون الغالب في زخارفها ، هو اللون الأخضر . وكذلك بلاطات القاشانى التي تزخرف جامع السلطان أحمد الذي تم بناؤه سنة ١٦١٤ .

ويحتوى مسجد أشرف زاده الذي أنشئ بمدينة أزيك على مجموعة من القاشانى ، ترجع إلى النصف الأول من القرن السابع عشر ، زخارفها مرسومة بالأسلوب الكلاسيكى القديم ، وليس هناك أدنى شك ، في أنها إنتاج محلى . ويمتاز هذا المسجد باحتوائه على بلاطات مؤرخة في الواجه ومن الداخل وتحتوى هذه البلاطات على أسماء كثير من النساك ورجال الدين الذين توفوا بمدينة أزيك ما بين عامى ١٦٢٣ ، ١٦٢٩ . وبداخل المسجد بلاطات بها زخارف قوامها شجرة السرو باللون الأخضر ، وعناقيد من العنب باللون الأحمر الطماطمى ، وفروع نباتية أخرى كثيرة ، ويصاحب هذه الزخارف تاريخ ١٦٢٣ و ١٦٢٤ . وهذه الزخارف تشبه إلى حد كبير الزخارف التي تحتل مكاناً كبيراً من ، قاشانى مسجد السلطان أحمد بالقسطنطينية ، الذي أنشئ قبل مسجد أشرف زاده بما يقرب من اثنتى عشرة سنة .

ولقد أنشأ السلطان مراد الرابع عام ١٦٣٩ ، كشكا بالسراى القديمة بالقسطنطينية ، أطلق عليه اسم (كشك بغداد) تخليداً لانتصاراته في حروبه لاسترجاع مدينة بغداد سنة ١٦٣٥ في موقعة (أريوان) التي كان السلطان سليمان القانونى قد استولى عليها من قبل . وقد زخرف الكشك ببلاطات من القاشانى أسلوبها الزخرفى مميز عن الأسلوب المعاصر ، فزخارفها مرسومة على أرضية زرقاء بدرجتيه الفاتح والداكن ، وتتكون الزخارف من رسوم طيور على هيئة أوراق نباتية وهى المعروفة بلفظ (Saz) وزهرة اللوتس المحورة . وقد وضعت هذه الزهور في زهريات ، والموضوع كله مرسوم بالأسلوب ، المحور السابق ، ولم يستعمل اللون الأحمر إلا في منقار الطائر ، كما استبعدت الرسوم الطبيعية . وقد زخرف سقف الكشك المثلث باللونين الأزرق والذهبي ، بالأسلوب الفارسى الأصيل ، الذي يشبه

إلى حد كبير أسلوب الصور التي توضح المخطوطات . ولعل السلطان مراد الرابع أراد بإنشائه هذا الكشك وزخرفته بهذا الأسلوب مع تخليد استرجاع مدينة بغداد ، تخليد الفن الفارسي أيضاً .

على أننا نجد جميع مميزات الخزف التركي في القرن السابع عشر ممثلة أحسن تمثيل في بلاطات القاشاني الموجودة بالمقصورة الملكية الملحققة بمسجد (قاليد) ، وهي المقصورة التي أنشأها السلطان محمد الرابع لوالدته . وقد بدئ في بناء هذه المقصورة عام ١٦٦٥ ولم يتم إلا في عام ١٦٨٢ . وجميع الزخارف في هذه البلاطات مرسومة باللون الأزرق الفاتح ، مع استثناء شجرة السرو التي رسمت باللون الأخضر على أن اللون الأخضر ليس هو الأخضر الزرعي الذي استعمل في القرن السادس عشر ، ولكنه أخضر باهت ، كما أن اللون المستعمل في زهرة القرنفل أصبح يشبه الأحمر الوردى . أما المحاولات التي استعملت في رسم سيقان الشجر والفروع باللون الأسود فإنها لم تنجح .

وقد استمر الأسلوب الواقعي الذي وجد في القرن السابق في رسم الزهور : اللوتس والقرنفل ، والبراعم والورد ، إلا أن الزخارف أصبحت ترسم باللون الأزرق بدرجتيه . وفي نهاية القرن السابع عشر كثر استعمال أشرطة زخرفية ضيقة بها رسوم زهور محورة .

• • •

الفصل السابع

خزف القرن الثامن عشر

تعتبر نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر حداً فاصلاً في تاريخ صناعة الخزف في تركيا . والسبب في ذلك واضح جلي ، إذ أن الحالة الاقتصادية تتبع دائماً الأحداث السياسية ، ولما كان القرن الثامن عشر في تركيا عصر تدهور سياسي ، إذ بدأت تركيا تخسر المعارك الحربية التي خاضتها ، فتفصلت ممتلكاتها ونفوذها في الخارج ، فقد تبع ذلك فقدان كثير من أسواقها هناك .

ولإذا كان التدهور الذي طرأ على الحالة الصناعية في تركيا تبعاً للحالة السياسية والاقتصادية ، أخذ يسير بخطى بطيئة كما هي العادة دائماً ، فإنه في صناعة الخزف وخاصة في القاشاني ، سار بسرعة ، مما جعل الفرق بين خزف القرنين السابع عشر والثامن عشر واضحاً جلياً .

لقد كان فن صناعة الخزف وخاصة القاشاني فناً ملكياً ، فقد قامت هذه الصناعة بإرادة الملوك والسلاطين منذ القرن الثالث عشر ، عندما كره السلاجقة تزيين قصورهم وعمائرهم بالإيقونات ، واستبدلوا القاشاني بالإيقونات ، ومن ثم فقد أصبح لصناعة الخزف مركز الصدارة بين الصناعات التطبيقية . وكانت تصدر الأوامر الملكية إلى الوزراء بعمل القاشاني لتغشية القصور السلطانية وعمائر الدولة الدينية والدنيوية الهامة .

وقد قبض لهذه الصناعة أن تبعث من جديد في عهد السلطان أحمد الثالث ، فقد نقل وزيره^(١) دماذ إبراهيم باشا (Damad Ibrahim Pach) عام ١٧٢٦ من مدينة ازنك ، بعض الصناع إلى مدينة تكفور سراي (Tekfour Serail) قرب ميناء (Egri Capou) بإسطنبول ، حيث أنشأ مصنعاً لصناعة الخزف ، وبذلك ولدت من جديد صناعة الخزف إلا أن الأسلوب الفني لتلك الصناعة ، تدهور تدهوراً واضحاً .

وبقصر (Vieux-Serail) الذي يعتبر متحفاً للخزف ، نجد على القاشاني الذي يعلو الباب الذي يطل على الفناء الثالث ، كتابة باسم السلطان أحمد الثالث مؤرخة سنة ١٧٢٦ ، وتعد هذه البلاطات باكورة إنتاج مصانع تكفور .

ويمتاز هذا الخزف بأن اللون الأبيض مائل إلى الزرقة ، واللون الأحمر الطماطمي لونه (طوبي) واللون الأصفر الباهت الذي اختفى منذ منتصف القرن السادس عشر ظهر مرة أخرى . وقد أدى

تدهور الرسم وكذا استعمال الألوان ، إلى أن جمال القاشاني لا يظهر إلا على مسافة بعيدة . ويجمع الخزف هذا القرن في زخارفه بين العناصر النباتية المحورة والقريبة من الطبيعة .

وفي القرن الثامن عشر كانت مدينة كوتاهية أهم مركز لصناعة الخزف . كما كانت في القرن السابع عشر ، فقد ذكر الرحالة إيفيليا شلبي (Evlia Tchélébi) أن مصانع الخزف في كوتاهية كانت تصنع « الأطباق والسلطاني وأكواب الشرب وجميع أنواع الأباريق وأصص الزرع وغيرها » . وعلى الرغم من تعدد مراكز صناعة الخزف في تركيا ، فإن مدينتي أزنك وكوتاهية ظلتا أهم مركزين لهذه الصناعة ، ومع ذلك ليس من السهل تحديد إنتاج كل منهما على وجه الدقة .

ومن الواضح أن الأرمن قد لعبوا دوراً هاماً في صناعة الخزف التركي ، فقد ذكر إيفاليا شلبي أنه كان يوجد بمدينة كوتاهية أحياء خاصة بالخزافين المسيحيين ، وأن بها ثلاثة أحياء يسكنها الأرمن ، كما كانت توجد كنائس لعبادتهم ، وكنائس أخرى للجالية اليونانية .

وما يؤيد هذا القول ، ما وجد مكتوباً على بعض بلاطات القاشاني ، فقد عثر على بلاطات من القاشاني مرسوم عليها موضوعات دينية مسيحية ، ومكتوب عليها أنها صنعت بأمر أحد رجال الأرمن المورعين ، بمدينة كوتاهية سنة ١٧١٩ ، وذلك لتغشية كنيسة الجالية الأرمنية ببيت المقدس (١) .

وفي مجموعة (M. Jenniette) قطعة خزفية عليها زخرفة تشبه زخرفة العملة التركية لعام ١٧٤١ ، وهذه القطعة لونها أحمر طوبى ومن ثم فقد أمكن الاعتماد عليها في تاريخ القطع المماثلة ذات اللون الأحمر الطوبى . كذلك يوجد علبة للشاي ذات عجيبة عاجية عليها كتابات باللغة الأرمنية ، ومؤرخة سنة ١٧٩٥ ، وعلى الوجه الآخر رسم لسيدة منتعلة حذاء حديدياً ، وملونة بالأخضر والأحمر وإن كان اللون الغالب هو الأصفر .

وبمتحف سيفر (Sèvres) بلاطات قاشاني عليها كتابات باللغة الأرمنية باسم كنيسة القديس يعقوب ببيت المقدس ومؤرخة سنة ١٨٣٨ وسنة ١٨٤٣ ، مما يثبت استمرار صناعة الخزف بكوتاهية حتى القرن التاسع عشر .

وفي جملة أخيرة فإنني أؤيد ما ذهب إليه (Sakisian & Migeon) من أن الخزف التركي كان مساوياً من حيث الصنعة والزخارف للخزف الإيراني ، وذلك في الفترة التي تمتد من القرن الثالث عشر حتى منتصف القرن السادس عشر . أما الفترة الثانية — من منتصف القرن السادس عشر إلى منتصف القرن السابع عشر — فقد أجمع علماء الآثار على أن صناعة الخزف وصلت فيها إلى القمة من الناحية الصناعية والزخرفية ، حتى اعتبرت هذه الفترة العصر الذهبي للخزف التركي أما الفترة الثالثة — من القرن الثامن عشر إلى أوائل القرن العشرين — فهي فترة تدهور واضمحلال .

* * *

الباب الثاني

المراكز الصناعية

يعتبر النظام الاجتماعي في الشرق الإسلامي ، من أكثر النظم وفاء لتقاليده الموروثة ، فقد حافظ على نظمه وتقاليده قرابة عشرة قرون ، امتدت من القرن التاسع إلى القرن التاسع عشر ، دون أن يدخل على تلك النظم أو التقاليد تغير يذكر ، وخاصة بالنسبة للصناعة . فقد بقيت نقابات العمال - الحرف أو الصناعات - إذا جاز لنا أن نستعمل هذه التسمية ، فقد كان يطلق عليها (طوائف الكار أو الحرفة) ، تسير على نفس النظم والطرق الصناعية ، التي كانت مستعملة في الفترة من القرن العاشر حتى القرن الثالث عشر ، وهو عصر النهضة الصناعية بالنسبة للعالم الإسلامي ، وظل محافظاً عليها حتى القرن الثامن عشر ، لم يدخل عليها غير تعديلات طفيفة تكاد لا تذكر . وقد أدى هذا إلى فقر العامل وتأخره وانخفاض مستوى معيشته ، بالنسبة لزميله في الغرب الذي كان يساير النهضة الحديثة .

وكانت نظم نقابات الحرف في المدن تختلف باختلاف هذه المدن من حيث التفاصيل ، ولكنها كانت تتحد في النظم الأساسية . فقد كانت كل طائفة من طوائف الحرف ، تتكون من الأسطى والقلفا (Kalfa) ومعناها بالتركية (مساعد أسطى) وتشراك (Cirak) ومعناها بالتركية (صبي) ويرأس الشيخ هذه الطائفة ، التي كان يطبق عليها نظام ديني ووراثي عقيم . وكان على الصبي أن يشتغل تحت إمرة الأسطى لكي يتعلم أصول الحرفة ، حتى إذا أظهر كفاءة ظاهرة ، طلب الأسطى ترقيته إلى درجة مساعد أسطى (قلفا) .

ولم يكن مصرحاً لكل أسطى أن يفتح حانوتاً لكي يبيع منتجاته ، بل كان لا بد لمن يريد من الأسطوات أن يفتح حانوتاً ، أن يحصل على تصريح من خزانة الدولة ، مقابل ضريبة يدفعها ، ويسمى هذا التصريح باسم (Gedik) ^(١) ومعناها بالتركية امتياز تجاري . وكان هناك نوعان لهذا الامتياز أو التصريح ، الأول يسمح لصاحبه أن يفتح محلاً تجارياً في أي مكان يشاء ، أما الثاني فكان يحدد المكان المسموح لصاحب الامتياز بافتتاح محله فيه . وكان ذلك يتوقف على شهرة الأسطى ومقدار ما يقدمه للخزانة من مال . أما العامل الذي يتولى تصريف المنتجات في الحانوت ، فكان له جعل معلوم يتقاضاه سنوياً كأجر له . وكان يمكن بيع هذا الامتياز (Gedik) ، إذا توفي الأسطى ولم يكن ولده أو ورثته قد وصل إلى درجة قلفا حتى يمكن أن يترقى إلى درجة أسطى .

هذا ، وقد كانت طوائف الحرف مقيدة بقوانين صارمة تفرضها الحكومة ، مما أدى إلى قتل

روح الابتكار والتطور . فقد كانت الحكومة تفرض تسعيرة جبرية موسمية تعرف باسم (Nerli) وكان القصد من ذلك حماية المستهلك من جهة ، ومنع طوائف الصناع من أن يحتكروا نوعاً معيناً من السلع ثانياً ، لم يكن يصرح للصانع أو التاجر أن يبيع غير الأصناف التي صرح للطائفة بصنعها ، ثالثاً لم يكن يسمح للطائفة تغيير الشكل أو الصنف الذي كان مصرحاً لها به ، ما لم تحصل على إذن من الحكومة بذلك .

ولعلنا على ضوء ما تقدم ، نفهم السبب في بقاء العامل المسلم الشرق طوال تلك العصور مكتوف اليدين ، مشلول الحركة ، لا يستطيع الفكك من التقاليد الموروثة والنظم الموضوعة ، فانحطت منتجاته ، وانخفض مستوى معيشته ، ولم يستطيع مساهمة ركب الحضارة ، عندما حصل على حريته في القرن التاسع عشر .

وإذا كان هذا هو حال الحرف والصناعات في العصر الإسلامي عامة ، والدولة العثمانية بصفة خاصة ، فانه كان على من يريد أن يعرف شيئاً عن حرفة بعينها ، أن يلجأ إلى دراسة مراكز إنتاجها ، ما دام كل منها يختلف عن غيرها تبعاً للأوامر التي تصدرها الحكومة .

• • •

الفصل الأول

مدينة بروسه

تقع مدينة بروسه في غرب آسيا الصغرى بالقرب من شواطئ بحر مرمرة (انظر الخريطة) . وتشتهر هذه المدينة بجودة هوائها وجمال مناظرها الطبيعية ، ويوجد بها كثير من عيون المياه المعدنية التي يقصدها كثير من السياح للاستشفاء . وقد استولى عليها مؤسس الدولة العثمانية السلطان عثمان الأول ، بعد أن استتب له الأمر وأراد أن يوسع أملاكه من جهة الغرب ، وكان قد حاصرها واستمر حصاره لها نحو عشر سنوات من غير حرب أو قتال ، إذ أرسل ملك القسطنطينية أوامره لعامله عليها بالانسحاب فأخلاها ودخلها أورخان بن عثمان سنة ١٣٢٧ . ولم يتعرض لأهلها بسوء مقابل دفع ثلاثين ألفاً من عملتهم الذهبية ، وأسلم حاكمها افرنوس ومنح لقب (بك) وصار من مشاهير قواد العثمانيين .

وتعتبر مدينة بروسه^(١) أهم مدينة لصناعة الخزف في القرن الخامس عشر ، بل وأول مركز لصناعة التخزيف في الدولة العثمانية بالمعنى الصحيح . على أنها بدأت تمارس صناعة الخزف منذ أواخر القرن الرابع عشر ، فبدأت بصناعة بلاطات من القاشاني خالية من الزخرفة ، وملونة باللون الأزرق والأصفر والأخضر والأبيض ويحيط بها إطار مذهب . ومن العماثر التي زينت بهذا النوع من القاشاني ، مسجد مراد الأول الذي أنشئ بمدينة أنليك (نيقيا) سنة ١٣٧٨ ، والجامع الأخضر ببروسه الذي تم بناؤه سنة ١٤٢٤ ، ومسجد المرادية الذي أنشئ سنة ١٤٢٦ . وقد استمر استعمال هذا النوع من القاشاني الخالي من الزخرفة حتى تم للأتراك الاستيلاء على القسطنطينية سنة ١٤٥٣ .

لقد كان من الأسباب التي ساعدت على صناعة بلاطات القاشاني في الأناضول في العصر السلجوقي ، كراهية السلاجقة زخرفة عماثرهم بالبلاطات التي تكون رسوم الأيقونات ، والتي كان يستعملها البيزنطيون . على أن صناعة القاشاني لم تنته بانتهاء دولة السلاجقة الروم ، بل استمرت في عهد العثمانيين . ومعلوماتنا عن قاشاني القرن الرابع عشر تكاد تكون معدومة ، وكل ما نعرفه بصفة مؤكدة عن القاشاني التركي ، يبدأ من الربع الأول من القرن الخامس عشر ، إذ أننا وجدنا كتابات على بلاطات من المسجد الأخضر هذا نصها « تم هذا النقش على يدي علي بن إلياس علي ، في أغسطس سنة ١٤٢٤ م » .

وتمتاز زخارف قاشاني بروسه باحتوائها على زخارف نباتية محورة ، وإن كانت رسوم الأزهار وخاصة السوس (Tulip) مرسومة بأسلوب طبيعي . وغالباً ما يحيط بالبلاطات ذات الرسوم النباتية ،

Hussien-Beligh : Histoire Biographique de Brousse; P. 176-177. (Brousse 1723).

(١)

شريط مزخرف برسوم هندسية وعليه نصوص كتابية . وقد ظهر أيضاً في هرات ميل نحو رسم الزهور بأسلوب طبيعي ، وقد جاء ذلك الاتجاه نحو الرسوم الطبيعية نتيجة التأثير الصيني ، الذي دخل البلاد على يد المغول ، ودخل آسيا الصغرى على يدي الصناع الإيرانيين ، وخاصة خزافي مدينتي سمرقند وبخارى الذين هاجروا إبان الغزو المغولي ، ولجأوا إلى سلاطين السلاجقة الروم . وإذا كان لدينا بعض المعلومات عن قاشاني القرن الخامس عشر فإن معلوماتنا عن الأواني الخزفية قليلة ، فقد عثر في الحفريات التي أجريت في مدينتي أفسوس (Ephesus)^(١) وميلتس (Miletos) على مجموعة من الخزف زخارفه مرسومة باللون الأزرق على أرضية بيضاء ورسومه عليها مسحة فارسية — صينية ظاهرة . وقد أمكن إرجاع هذه المجموعة إلى القرن الخامس عشر ، وذلك بمقارنتها ببلاطات من القاشاني تزين مسجد دمشق ، وترجع إلى القرن نفسه .

* * *

الفصل الثاني

مدينة أزنیک

هي مدينة يونانية قديمة بآسيا الصغرى أصل اسمها (نيقيا) تقع شرق مدينة بروسه بنحو ثمانين كيلومتراً ، كما أنها تقع إجنوب شرق مدينة إسطنبول . وإلى جانب شهرتها بصناعة الخزف كانت تشتهر أيضاً بصناعة السجاد .

لقد نال خزف أزنیک في القرنين . السادس عشر والسابع عشر شهرة واسعة ، إذ اكتملت في تلك الفترة للخزف التركي شخصيته ، وأصبح له طابعه المميز ، واحتل مكان الصدارة بين خزف العالم الإسلامي . وقد أطلق تجار العاديات في القرن التاسع عشر ، على ثلاثة أنواع مختلفة من الخزف من إنتاج مدينة أزنیک ، أسماء مراكز صناعية أخرى ، وهي كوتاهية ، ودمشق ، ورودوس . ومنعاً من الوقوع في الخطأ فقد قسم آرثر لين (Arthur Lane) ، خزف أزنیک إلى ثلاث مجموعات ، واستعمل الأسماء التي أطلقها تجار العاديات على الأنواع الثلاثة كأسماء للشهرة فقط . هذا وينسب جماعة^(١) من علماء الآثار مجموعة من المشكاوات عليها كتابات كوفية على أرضية من الزخارف الهندسية والنباتية المتأثرة بزخارف البورسلين الصيني ، إلى صناعة مدينة أزنیک في القرن الخامس عشر ، وهذه الزخارف مرسومة باللون الأزرق بدرجتيه ومحددة باللون الأسود على أرضية بيضاء .

وتسمى المجموعة الأولى من خزف أزنیک باسم (كوتاهية) ، ويرجع السبب في هذه التسمية إلى الشريط الكتابي الذي وجد على ظهر إبريق^(٢) ، «أنصه» هذا الوعاء تخليد لذكرى عبد الله إبراهيم من كوتاهية ، ١١ مارس من سنة ٩٥٩ بالتقويم الأرمني » (أى عام ١٥١٠ ميلادى) ، وهذا الإبريق زخارفه باللون الأبيض والأزرق . وهناك مجموعة من بلاطات القاشاني تشبه هذا الطبق موجودة بالمقبرة الملحقة بمسجد مصطفى باشا بمدينة جبتر (Gebze) ، الذي أنشئ عام ١٥٢٠ ، وفي مسجد فاليد بمدينة مانيزا (Manissa) الذي تم بناؤه سنة ١٥٢٣ ، وعلى ذلك فإننا نرجع مجموعة خزف أزنیک الذي عرف بخزف كوتاهية إلى الفترة ما بين عامي ١٤٩٠ إلى ١٥٢٥^(٣) .

أما من حيث الصناعة ، فإن هذه المجموعة تعتبر من أحسن ما أنتجته مصانع أزنیک من حيث

(١) زكى حسن . فنون الإسلام ص ٣٣٧ ، ديماند . الفنون الإسلامية ص ٢٢٣ (ترجمة أحمد عيسى) .

Migeon & Sakisian : La Céramique de l'Asie Mineure; P. 29.

(٢) هذه القطعة في مجموعة (Misses Godman) .

Arthur Lane : The Ottoman Pottery of Iznik (Ars Orientalis, vol. 2).

(٣)

Katharina Otto-Dorn's : Das Islamische Iznik.

الخامة التي صنعت منها الأواني ، لمدة قرن على وجه التقريب . وهي تشبه عجينة خزف القاشاني البيضاء الزجاجية ، وإن كانت تقل عنه في الصلابة والدقة . وهي مطلية بطبقة خفيفة من الطلاء الشفاف كبطانة تأتي عليها الزخارف . ويمتاز هذا الطلاء^(١) برقة سمكه وشفافيته وعدم تشققه ، وإنه خال من تجمع الدهان على شكل نقط في نهاية الإناء ، كما هو الحال في بلاطات قاشاني (أدرنه) في القرن الخامس عشر ، وخزف سوريا عموماً . ويغطي الطلاء الإناء كله ما عدا حافة القاعدة .

وتمتاز زخارف المجموعة التي صنعت في تاريخ متقدم ، بأنها مرسومة باللون الأزرق المائل إلى السواد . وقد برع الخزاف في استعمال اللون الأزرق بدرجاته في الزخرفة ، وهناك مناطق تركت بيضاء من غير قصد ، بين الزخارف ، ثم رسمت عليها زخارف مذهبة ولم تحرق هذه الزخارف ، ولذلك فإن كثيراً منها قد زال ولم يبق غير آثار طفيفة منه . وبمقبرة الأمير محمود ببروسه ، بلاطات عليها آثار تذهيب باقية حتى الآن ، على أن استعمال التذهيب في الزخرفة موجودة في بلاطات القاشاني التركي منذ العهد السلجوقي . وإلى جانب اللون الأزرق ، استعمل لون آخر على قلة ، وهو اللون الأرجوازي الباهت ، ومن المرجح أن يكون هذا اللون قد استعمل في القطع المتأخرة من هذه المجموعة .

وتتميز زخارف الأواني المعروفة باسم (كوتاهية) ، بأنها تنحصر في أسطرة أو جامات . وتتكون الزخارف من وحدات صغيرة قوامها عناصر نباتية محورة وهي باللون الأزرق على أرضية بيضاء ، أو العكس على التوالي في القطعة الواحدة ، وهذا الأسلوب في الألوان لا يناسب الخزف ، وهي تشبه من حيث الزخارف والألوان ، إلى حد كبير ، الصور الملونة التي توضح المخطوطات التركية المعاصرة وليس من المستبعد أن يكون مصورو القصر في إسطنبول ، هم الذين قاموا بعمل الرسوم للخزافين .

وفي ذلك التاريخ ، أي في الربع الأول من القرن السادس عشر ، لم يصنع إلا قليل من بلاطات القاشاني التي يتكون معظمها من بلاطات طويلة وضيقة ، والتي تكون عادة إطاراً للبلاطات الكبيرة السداسية الشكل .

والنوع الثاني من خزف أزنك يطلق عليه اسم «خزف دمشق» ويرجع إلى الفترة ما بين عامي ١٥٢٥ و ١٥٥٥ . أما من حيث الخامة وشكل الأواني والطلاء ، فقد امتد إلى فترة أطول . أما العناصر الزخرفية فقد أخذت في التنوع وكذا الألوان . وتعتبر هذه الفترة بالنسبة للخزف التركي فترة الخلق والابتكار فقد كانت الألوان في أول الأمر مقصورة على اللون الأزرق ، مع لمسات طفيفة من اللون الأرجوازي ، والزخارف تشبه «خزف كوتاهية» ، وبجانب هذا ، هناك بعض القطع تعتبر تقليداً صادقاً للبورسليين الصينيين ذوي اللونين الأبيض والأزرق في القرن الخامس عشر . ثم ظهر بعد ذلك اللون الأزرق الزاهي ، والزيتوني ، ومنذ سنة ١٥٤٠ زادت الألوان ، وأصبحت تشمل المنجنيز الأرجوازي

وثلاث درجات من اللون الأزرق واللون الأسود المائل إلى اللون الأخضر لتحديد الزخارف . وتتكون هذه الزخارف الملونة من رسوم أزهار جميلة بأسلوب يجمع بين الواقعي والخيالي . وهناك قنينة على شكل لكمثرى على جانب عظيم من الأهمية ، إذ هي في الواقع وثيقة مؤرخة تعود إلى عام ٩٧٨ بالتقويم ، الأرمني (أى ١٥٢٩م) ، ويظهر أنها صنعت للطائفة الأرمنية في كوتاهية لإهدائها لدير مسيحي بأنقرة ، وزخارف هذه القنينة كلها ومجموعة أخرى مماثلة من الأطباق التي ترجع إلى سنة ١٥٣٠ مدهونة باللون الأزرق .

ويترك الخزاف فجأة أسلوب (خزف كوتاهية) بأشكاله التي تشبه الأواني المعدنية الإيرانية ، وزخارفه المزدهجة التي تشبه صور المخطوطات ، وقد بدأ بدراسة البورسليين الصينى ، الذى أصبح شائعاً في ذلك الوقت في تركيا ، بعد أن سُمِّم تقليد الخزف الإيطالى . وقد بدأت تظهر زهور القرنفل والرجس واللوتس التي سوف نراها بكثرة في خزف الفترة التالية . والأتراك مبالون بطبعهم للزهور وخاصة زهرة اللوتس التي أخذها عنهم غرب أوربا ، كذلك كان رسم رأس الثعبان من الزخارف التي أخذها الغرب عن تركيا .

وهناك مجموعة متميزة من خزف هذه الفترة يمكن أن تكون إنتاج مصنع صغير من مصانع أزنك ، زخارفها تقليد ضعيف للرسوم الصينية باللون الأزرق المائل إلى السواد ، كما تمتاز عجنتها بالرقبة بالنسبة إلى خزف هذه الفترة التي كثر فيها صنع بلاطات القاشاني وكان معظمها سداسي الشكل ، وزخارفها تتكون من السحاب الصينى ، المحور والورقة النباتية التي تشبه الريش ، مرسومة على أرضية من الزخارف الأرابيسك والأغصان المتشابكة ، ومثل هذه الزخارف رسمت كذلك على بلاطات مستعملة كإطار حول بلاطات سداسية الشكل .

وهناك مشكاة على جانب عظيم من الأهمية ، وهي ضمن مجموعة من المشكاوات التي أمر بعملها سليمان القانونى لكي توضع في قبة الصخرة ببيت المقدس عندما أصلحها عام ١٥٤٥ . وتحتوى هذه المشكاة على نص كتابى مؤرخ (عام ٨٩٥٦هـ - ١٥٤٩م) في الخامس من جمادى . وأهم ما في النص أنه يبين أنها صنعت في أزنك ، وهي بذلك تكون القطعة الوحيدة المعروفة حتى الآن ، التي تبين اسم المركز الصناعى الذى صنعت فيه .

والنوع الثالث من خزف أزنك يطلق عليه اسم (خزف رودس) . ويختلف هذا النوع عن النوعين السابقين اختلافاً بينا ، فقد تأثر بطريق غير مباشر بالإصلاحات العظيمة التي قام بها السلطان سليمان القانونى خارج آسيا الصغرى . فقد حدث في ذلك الوقت أن تصدعت الفسيفساء التي كانت تغشى الحوائط الداخلية لقبة الصخرة ، التي أنشئت في عهد الخليفة الأموى عبد الملك بن مروان سنة ٦٩١م ، فأخذ سليمان على عاتقه إصلاح هذا الحرم المقدس حسبة لوجه الله ، ولكن سرعان ما واجهت السلطان سليمان مشكلة العمال المهرة الذين يستطيعون أن يتجوا بلاطات فسيفساء تضاهي

فسيفساء قبة الصخرة القديمة . إذ لم يكن يوجد في سوريا ولا في تركيا من يستطيع القيام بهذه المهمة ، فإن إنتاج مدينة أنييك من الخزف حتى منتصف القرن السادس عشر كان معظمه للأواني المنزلية . أما بلاطات القاشاني فكان إنتاجها في المرتبة الثانية ، وحتى إنتاج مدينة إسطنبول لبلاطات الفخار المطلق الجميل والذي يشبه خزف أسبانيا (Guerda seca) والذي كانت تنتجه مدينة بروسه منذ القرن الخامس عشر ، كان قد تدهور وساءت حالته وفقد رونقه وبهاؤه . ولم يجد سليمان والحالة كما وصفنا ، إلا أن يتجه صوب إيران وخاصة تبريز ، التي يعرف لها مكانتها الفنية ، فقد زارها عدة مرات في حروبه المتعددة التي قام بها في إيران . وإننا لنجد كثيراً من إمضاءات عمال تبريز المدونة على بلاطات القاشاني التي غشيت بها قبة الصخرة ، فعلى المدخل الشمالي للحرم توجد بلاطة مؤرخة (٨٩٥٩ هـ - ١٥٥٢ م) عليها اسم (عبد الله التبريزي) ، وفي أعلى الرقبة وتحت القبة مباشرة نجد كتابات مؤرخة (٩٥٢ هـ - ١٥٤٦ م) وعليها أسماء عمال إيرانيين . وتحت بلاطات الفسيفساء وعلى الرقبة كلها بلاطات مصنوعة بطريقة Guerda seca من إنتاج إيران . وقد استمر العمل في إنتاج بلاطات لقبة الصخرة مدة طويلة ، مما أدى إلى تخصيص بعض مصانع الخزف في مدينة أنييك لإنتاج بلاطات مماثلة ، كانت تصدرها لقبة الصخرة ، ومن ثم فقد نشأت صناعة بلاطات من القاشاني مرسومة تحت الدهان^(١) . وقد ساعد على رواج مثل هذه البلاطات إقبال السلاطين والأمراء عليها لتزيين قصورهم ومساجدهم ومقابرهم بها ، منذ النصف الثاني من القرن السادس عشر . كان من الطبيعي أن يكون مسجد السلطان سليمان من أول العماثر التي غشيت جدرانها الداخلية ببلاطات القاشاني ، وقد تم بناء هذا المسجد سنة ١٥٥٧ . وتزخرف هذه البلاطات أعلى الحائط فوق المحراب وحول فتحات النوافذ . وزخارفها باللون الأزرق وباللون الترجوازي الباهت ، ومحددة باللون الأسود . وما يجب ملاحظته أنه قد بدأ يظهر في الزخارف لمسات بسيطة من اللون الأحمر . ولكن سرعان ما انتشر استعمال اللون الأحمر ، ففي مسجد رستم باشا الذي أنشئ سنة ١٥٦١ ، تزخر بلاطاته التي تغطي حوائطه وأعمدته من الداخل ، باللون الأحمر الجديد . وقد كان اللون الأحمر في ذلك الوقت عبارة عن طبقة من الدهان الخفيفة . كما تمتاز ألوان بلاطات القاشاني في النصف الثاني من القرن السادس عشر ، باختفاء اللون الترجوازي الباهت ، وظهور لون جديد أخضر داكن مائل إلى اللون الأزرق ، حل محل اللون الترجوازي القديم . والرسوم كلها محددة باللون الأسود الظاهر حتى التفاصيل الدقيقة منها .

وتدل بلاطات القاشاني التي صنعت في الفترة ما بين عامي ١٥٥٥ و ١٦٢٠ ، على أن مصممي مصممي الرسوم والزخرفة ، كانوا على درجة كبيرة من المهارة والذوق الفني العالي ، فإنه على الرغم من وجود العناصر الزخرفية التي استعملت في منتصف القرن السادس عشر ، مثل زهرة اللوتس والقرنفل والرجس والورقة المشرشرة التي تعرف باسم (Sa) وزخارف (الأرابيسك) التي كثيراً ما يصاحبها كتابات كوفية أو نسخية مستديرة ، إلا أن الفنان كان يفرق بين رسوم وألوان البلاطات التي تزخرف

المباني والعمائر من الداخل ، عن تلك التي تغطي الجدران الخارجية . ففي الأولى يراعى أن تكون الوحدات الزخرفية صغيرة نسبياً وبألوان هادئة ، أما الخارجية فكان يختار لها الوحدات الكبيرة والألوان البراقة الزاهية ، حتى لا تفقد تأثيرها إذا نظر إليها من مسافات بعيدة .

ومن أهم مميزات (خزف رودس) احتوائه على لونين جديدين سبقت الإشارة إليهما وهما ، اللون الأخضر المائل إلى الزرقة الذي كان يستخرج من النحاس ، والذي حل محل اللون الترجوازي الباهت ، واللون الثاني هو الأحمر بدرجاته المتعددة ، الطماطمى والقرمزي وغيرهما والذي يشبه الشمع الأحمر . والواقع أن اللون الأحمر يختلف عن الصبغات الأخرى ، فهو يتكون من طمى طبيعي عرف في أوروبا في عصر النهضة باسم (Armenian bole) ومعناه الحرقى هو (عرق معدنى في تربة أرمينيا) ، ولذلك فإن رسومه تكون بارزة عن جسم الخزف ، كما يمتاز هذا اللون بأن له بريقا ليس له مثل في الصبغات الأخرى وقد حاول كثير من خزافي الشرق والغرب ، وخاصة في إيطاليا ، استعمال هذه الطينة للحصول على اللون الأحمر ، وكان ذلك في وقت معاصر لخزف أزنك ، ولكنهم لم يستطيعوا الحصول على لون أحمر له مميزات اللون المستعمل في خزف أزنك^(١) .

أما من حيث شكل الأواني الخزفية في هذه الفترة ، فقد كثر تقليد أشكال أواني اليورسلين الصينى ، مثل الأطباق المسطحة ذات الحافة المتسعة ، وقد تكون هذه الحافة متموجة ، وكثيراً ما ترخف برسوم أمواج البحر والصخور الصينية . على أن الحافات المتموجة اختفت في القرن السابع عشر ، واقتصرت زخرفة الحافة على خطوط مستقيمة أو دوائر متقاطعة ، وفي بعض الأحيان نجد كتابات على هذه الحافة فقط . وبالمتحف البريطانى طبق عليه كتابة بالإغريقية مؤرخة سنة ١٦٦٦ ترجمتها « يا رب يا رب اذكرنا ولا تنسانا » .

ومن الأشكال الجميلة كذلك ، الأطباق البسيطة العمق والتي لها حافة ضيقة ، والأطباق التي تشبه أطباق إيطاليا التي تحتوى على حافة عريضة وتجويف مفرطح . كذلك كثر عمل الأباريق الكمثرية الشكل ، والتي لا يتركز فيها عنق الإبريق على البدن مباشرة ، كما أنتجت مصانع أزنك ، في هذه الفترة أباريق أسطوانية الشكل ، كانت تستعمل في بعض الأحيان كزهريات . انظر لوحة (١١) .

ومن الأشكال المستحدثة ، الأواني الخاصة بالزهور ذات الثقوب ، وأواني أخرى مستديرة لها قاعدة مرتفعة وعليها زخارف ، وبأعلى الآنية ثقبان ، وهى الأواني التي كانت تعلق للزينة بالمساجد ، وبمسجد (نبي فاليد) بإسطنبول كثير منها . وقد وجد هذا الشكل من الأواني في خزف أزنك المعروف بخزف (كوتاهية) في أوائل القرن السادس عشر ، كما وجد أيضاً في خزف مدينة كوتاهية في القرن الثامن عشر ، وعرف باسم (بيضة الشرق) ومثل هذه الآنية لم يوجد مثيل لها في أية دولة من دول الشرق الأوسط .

وإلى جانب الزخارف النباتية السابق الإشارة إليها، فإن خزف أزنريك يمتاز باحتوائه على زخارف لحيوانات غريبة ، وقد ظهرت رسوم الحيوانات هذه على الخزف منذ ١٥٣٠ ، واستمرت بعد ذلك إلى نهاية القرن السابع عشر تقريباً لوحة (٢) . أما الرسوم الآدمية فلم تظهر على خزف أزنريك قبل النصف الثاني من القرن السابع عشر، كذلك رسوم المراكب الشراعية التي لم تظهر إلا في القرن السابع عشر لوحة (٨). ومع ذلك فإننا نستطيع أن نميز الخزف الذي صنع في الفترة ما بين عامي ١٦٢٠ و ١٧٠٠ ، لرداءة رسومها وألوانها ، فاللون الأحمر الطماطمى اختفى وحل محله اللون المائل إلى البني ، أما اللون الأزرق والأخضر فقد فقدتا بريقهما .

وهناك مجموعة نادرة من خزف أزنريك أرضيتها ملونة باللون المرجاني الباهت يعرف باسم خزف (Salmon) لوحة (١٠) أو باللون الأزرق الباهت (لبنى) أو البنى المحروق مثل الشيكولاتة . وزخارف هذه المجموعة قليلة وبسيطة وليست مزدخمة .

وفي النصف الثاني من القرن السابع عشر ، بدأت الدولة العثمانية في الاضمحلال ، إذ فقدت الكثير من أملاكها ، وتبع ذلك نقص في مواردها فساءت أحوالها الاقتصادية . وقد ظهر أثر هذه الحالة الاقتصادية على الفنون والصناعات عامة ، والخزف بصفة خاصة ، فقد انقطع طلب بلاطات القاشاني التي كانت مصانع الخزف في أزنريك ، منذ النصف الثاني من القرن السادس عشر قائمة عليها ، والتي كان يطلبها السلاطين والأمراء وكبار رجال الدولة، لتزيين المساجد والمقابر والقصور . وعلى ذلك فقد أصبحت مصانع أزنريك مضطرة لإنتاج خزف أقل جودة ، أو أقل تكلفة ، حتى يمكن أن يشتريه عامة الشعب ، كما أن كثيراً من المصانع ، أقفل أبوابه . ويقول الرحالة التركي إيفليا شلبي (Evliya-Celebi) ، إنه كان يوجد في أزنريك سنة ١٦٤٨ تسعة مصانع لصناعة الخزف ، بعد أن كانت تبلغ ثلثمائة في عهد السلطان أحمد الأول الذي حكم من ١٦٠٣ - ١٦١٧ .

وقد أدت هذه الحالة إلى أن خزا في أزنريك أخذوا يبحثون عن أسواق جديدة تعوض عليهم ، خسارتهم في بلاطات القاشاني ، فاتجهوا إلى إنتاج أنواع من الخزف تلائم السوق الغربية ، واتخذوا من مدينة لندس (Lindos) بجزيرة رودس مركزاً لمنتجاتهم . وبمتحف (Gluny) بباريس مجموعة كبيرة من خزف هذه الفترة تبلغ خمسمائة قطعة ، وزعت الآن على متاحف أخرى ، وقد جمعها المتحف في كتالوج نسبها إلى صناعة رودس ، ويقول في تفسير نشأة هذا الخزف المشابه لخزف أزنريك ، إنه صنع بأيدي سلالة الصليبيين ، معتمداً في ذلك على ما عثر عليه من مجموعة كبيرة من الخزف الرديء في منزل حجري بمدينة (لندس) في القرن التاسع عشر .

ومن ثم انتشر اسم خزف رودس الذي ابتدعه متحف (Gluny) على خزف أزنريك المتأخر، على أننى أتفق مع آرثر لين (Arthur Lane) فلا أجد غضاضة في استعمال لفظ «خزف رودس» كاسم للشهرة لخزف أزنريك المتأخر، ما دام أن معظمه صنع للسوق الغربية ، التي كانت جزيرة رودس مركزاً لها .

الفصل الثالث

سوريا

لقد كانت سوريا مركزاً هاماً لصناعة الخزف في القرون الثلاثة التي سبقت استيلاء العثمانيين عليها سنة ١٥١٦ . ولكن السياسة التي سار عليها السلطان سليم الأول ، في جمع أمهر الصناع من البلاد التي يستولى عليها ، وأخذهم معه إلى القسطنطينية ، قد أدت إلى تأخر هذه الصناعة . هذا من جهة ومن جهة أخرى ، فإن تقدم صناعة الخزف في الدولة العثمانية وتطوره ، وخاصة خزف أزنك ، أدى إلى منافسة خزف سوريا المحلي ، التي كانت آنذاك ولاية خاصة للدولة العثمانية . ولكن الله أراد لهذه الصناعة أن تبعث من جديد على يدى سليمان القانوني سنة ١٥٤٥ ، وذلك عندما أراد إصلاح فسيفساء قبة الصخرة وتغطيتها ببلاطات القاشاني ، وقد سبق أن بينا أن مدينة أزنك لم تكن حتى النصف الثاني من القرن السادس عشر تستطيع إنتاج أنواع جيدة من القاشاني ، مما جعل سليمان يتجه إلى إيران في إنتاج بلاطات من القاشاني المرسوم تحت الدهان ، وكما أثرت هذه الواقعة على مدينة أزنك وأصبحت منذ ذلك الوقت من أكبر مراكز إنتاج القاشاني في العالم ، كذلك كان لها أثرها على سوريا ، خاصة وأن السلطان أنشأ مسجداً هاماً في دمشق استمر العمل فيه من سنة ١٥٥٤ إلى ١٥٦٠ . وقد كسى المسجد بأجمل أنواع القاشاني الذي صنع بسوريا . وتتماز هذه البلاطات بأن زخارفها مرسومة بالأسلوب الفارسي الصيني ومحددة باللون الأسود الواضح . أما من الناحية الصناعية فهي تشبه طريقة (Cuerda seca) .

وقد أخذت صناعة الخزف منذ ذلك الحين تتطور وتتقدم تقدماً محسوساً ، ومن أحسن الأمثلة لذلك ، مسجد سنان باشا الذي أنشئ سنة ١٥٨٥ . وتتماز بلاطات هذا المسجد بزخارفها المرسومة بحرية ومهارة فائقة . ومن الزخارف التي كثر استعمالها في هذه البلاطات أشجار السرو وفروع الكروم المتماوجة والزهريرات . ورغم أن سوريا وأزنك تتلمذتا على مدرسة واحدة في صناعة بلاطات القاشاني المرسوم تحت الدهان ، إلا أن كلا منهما كان لها طابعها المميز ، وإن اتحدتا في الأصول .

كذلك تقدمت سوريا في صناعة الأواني الخزفية ، وقد اتبعت في زخرفتها الأسلوب الذي كان متبعاً في أواني أزنك في منتصف القرن السادس عشر ، أي في الخزف المعروف باسم (خزف دمشق) وقد استعملت سوريا اللون الأزرق الكوبالت والترجوازي والأرجواني والأسود للتحديد واللون الأخضر بدرجاته — من الأخضر الزرعي إلى اللون الزيتوني — في الأواني الخزفية وبلاطات القاشاني على السواء . وقد كانت هذه الألوان تشبه الألوان التي استعملتها أزنك في الخزف المسمى بخزف (رودس) الذي

صنع في نهاية القرن السادس عشر ، ولكن سوريا استمرت في استعمالها حتى القرن السابع عشر . وإذا قارنا خزف سوريا بخزف أزيك المعاصر ، نجد أن إنتاج الأولى أقل جودة من حيث الصناعة والزخرفة معاً ، فالعجينة أقل صلابة من خزف أزيك ، كما نلاحظ أن الطلاء الشفاف مشقق ، مما يدل على أن الصناع لم يراعوا وحدة درجة الانصهار في الطلاء ومادة الخزف ، فحدث هذا التشقق . كذلك لم يهتم الخزّاف بالحصول على لون أبيض ناصع ، ولا بمراعاة الدقة في رسم الزخارف ، لذلك نجد ألوانها تتعدى حدود الوحدة الزخرفية ، كما أهمل دهان قاعدة الآنية .

وهناك ظاهرة واضحة في خزف سوريا ، وهي عدم ظهور اللون الأحمر الطمطمى عليه .

* * *

الفصل الرابع

مدينة كوتاهية

لقد كانت كوتاهية أهم مركز لصناعة الخزف في الدولة العثمانية في القرن الثامن عشر ، بعد أن اضمحلت صناعة الخزف في أزنك . وتقع مدينة كوتاهية على مسافة خمسة وسبعين كيلو متراً جنوبى أزنك . وقد قامت صناعة الخزف في كوتاهية أساساً على يد الأرمن ، الذين استوطنوها . لقد كانت أرمينيا قديماً ، تقع جنوب منطقة القوقاز حول جبل أرارات وبحيرة فان ، ثم قسمت بين روسيا وإيران وتركيا . وقد اعتنق الأرمن الدين المسيحى في القرن الثالث للميلاد . ولكن الأحداث السياسية لم تصل بهم إلى حد التقسيم بين الدول الثلاث فحسب ، بل لقد أدت حروب القرون الوسطى إلى تشتيت شملهم فانتشروا في مدن آسيا الصغرى وتجمعوا في جاليات متماسكة ، وكانت كوتاهية من أهم المراكز التي استوطنتها جاليات أرمينية كبيرة .

وكانت مصانع الخزف في القرن السابع عشر في كوتاهية ، مصانع أهلية يملك الأرمن معظمها ، واشتهرت بإنتاج الأواني المنزلية وخاصة (فناجين) القهوة ، وبذلك أصبحت عبارة (فنجان كوتاهية) تطلق على كل خزف كوتاهية . وفي عام ١٦٠٨ أصدر السلطان أحمد الأول أمراً إلى حاكم مدينة كوتاهية ، يطلب منه تكليف "صناع الخزف بإرسال كميات من مادة الصودا ، التي تدخل ضمن خامات الخزف بأسعار مناسبة ، إلى مدينة أزنك التي عجزت عن إنجاز بلاطات القاشاني التي طلبها السلطان ، وذلك لعدم تمكنها من الحصول على مادة الصودا ، على أننا لم نعثر حتى الآن على قطع خزفية يمكن التأكيد من نسبتها إلى كوتاهية في القرن السابع عشر . ويصف الرحالة التركي إيفليا شلي ، مدينة كوتاهية عند زيارته لها عام ١٦٧٠ فيقول ، « إن مدينة كوتاهية تتكون من أربعة وثلاثين حياً ، منها حي خاص بالكفرة صناع الصيني (يقصد بذلك الأرمن) الذين كانوا ينتجون أنواعاً متعددة من الأطباق والسلاطين والأباريق والكؤوس والفناجين ، ليست للاستهلاك المحلي فقط بل والتصدير كذلك » . ثم يعقب على ذلك بقوله « إن خزف أزنك كان أحسن » . وفي أوائل القرن الثامن عشر كانت كوتاهية ترسل إلى السلطان مقداراً معيناً من الخزف ، كجزء من الضريبة المقررة عليها . وفي سنة ١٧١٠ طلب السلطان أحمد الثالث من صناع الخزف في كوتاهية عمل ٩٥٠٠ بلاطة من بلاطات القاشاني ، على أن تكون ألف منها كبيرة الحجم وألف وخمسمائة صغيرة وعليها كتابات .

ونجد في كتدرائية سنت جيمس بيت المقدس ، أن حوائطها مغطاة ببلاطات مربعة ، معظم زخارفها رسوم هندسية باللونين الأبيض والأزرق . وبالكتدرائية^(١) سبعة وثلاثون بلاطة لها طابع

D. Ch. A. Nomikos: The Christian Pottery-work of the Armenian Patriarchate in Jerusalem; P. 12. (١)

مميز ، فهي تحتوى على مناظر تصويرية من كتاب العهد القديم والإنجيل) ، فنجد صورة المسيح عليه السلام والقديسين والملائكة مرسومة بألوان متعددة ، وبأعلى كل بلاطة من هذه البلاطات ، كتابة باللغة الأرمنية توضح موضوع الرسم . كذلك توجد بكنيسة القيامة بيت المقدس ما يقرب من مائة وستين بلاطة قاشاني ، بأسفلها كتابات متصلة من بلاطة إلى أخرى ، وتحتوى هذه الكتابات على أسماء الصناع الأرمن الذين قاموا بصناعتها وساهموا في إصلاح كنيسة القيامة . والبلاطات باللون الأبيض وزخارفها باللون الأصفر والأخضر والأزرق والأرجواني والأحمر الطماطمى ، ومحددة باللون الأسود ، أما الرسوم الآدمية التي تمثل قصص الإنجيل ، فمرسومة بالأسلوب البيزنطى المحلى . وبعض هذه البلاطات مؤرخة سنة ١٧١٩ .

وَبِمَتَحَف سيفر (Sèvres) بلاطات زخارفها تكون صوراً من قصص الإنجيل ومؤرخة سنة ١٨٤٣ ، وإلى هذه الفترة أيضاً تنتمى مجموعة من الأواني المستديرة الشكل والتي تعرف باسم (بيضة الشرق) ، عليها زخارف مكونة من رموس ملائكة ، وبكل بيضة ثقبان من جانبيها لكى تعلق منهما فى الكنائس . وقاشاني مدينة كوتاهية ليس لدهانه طلاوة خزف أزنيك ، فالدهان الأبيض بها أغبر غير ناصع ، والألوان الأخرى الأزرق المائل إلى الرمادى والأخضر والأصفر معتمة غير براقعة ، أما الزخارف النباتية فلأنها مختلفة من حيث الأسلوب الزخرفى ولا يمكن وضعها فى أسلوب واحد أو طريقة معينة . وأما من حيث الشكل فإن خزف كوتاهية يمتاز بتنوع أشكاله ، مثل آنية السكر وغطائها الذى على شكل القبة ومثل الكؤوس وأطباق الفناجين . كذلك كانت مصانع كوتاهية تنتج (زمميات الحجاج المبطة) والقنينات ذات الرقبة الطويلة التي تستعمل لحفظ ماء الورد والعطور ، والمباخر بأغطيتها المخرمة . ويمتاز خزف كوتاهية كذلك ، بعجنيته البيضاء الشفافة ، حتى إنه يطلق عليه اسم (الصينى) . وهناك نوع من الأباريق الكبيرة الحجم عليها زخارف مضغوطة ومخروزة تحت الدهان وتميل الزخارف فى خزف كوتاهية إلى تقليد زخارف البورسلين الصينى ، ذى اللونين الأزرق والأبيض ، ولكن يغلب عليها البساطة سواء أكانت رسومها هندسية أو نباتية .

ومن أظهر مميزات خزف كوتاهية ، هو رسوم الأشخاص^(١) . وخاصة رسوم السيدات ، بملابسهن الوطنية ، التي تتكون من سروال طويل وعليه رداء يصل إلى ما تحت الركبة ، وغطاء الرأس المرتفع الذى يشبه العمامة . ورسوم الرجال بزيهم الوطنى كذلك ، وعمامتهم الكبيرة والشارب التركى التقليدى ، وييدهم (الشبك) . لوحة (١٣) (١٤٠) .

وكانت كوتاهية تصدر منتجاتها من الخزف فى القرن الخامس عشر إلى شبه جزيرة القرم بل إلى الشرق كله . ومنذ منتصف القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا ، تنتج مصانعها خزفاً^(٢) يقلد ، خزف أزنيك من ذلك النوع الذى يطلق عليه (خزف رودس) ولكنه تقليد ممسوخ .

R.H.R. Brocklebank : Anatolian Faience from Kutiyeh; P. 246.

(١)

(٢) يوجد ثلاث قطع من هذا النوع بمجموعة (شريف صبرى) .

الفصل الخامس

مدينة إسطنبول

وقد أدى تدهور مركز مدينة أزنك في صناعة الخزف ، إلى نشأة كثير من المراكز الأخرى الصغيرة التي كانت تقوم بعمل خزف شعبي لسد الحاجات المحلية . كذلك عني السلاطين بأن تكون لهم مصانعهم الخاصة ، فأنشئ في أواخر القرن السابع عشر مصانع في (القرن الذهب) ، وهي إحدى مقاطعات مدينة إسطنبول . ويقول المؤرخ التركي^(١) (شلبي) إنه كان يوجد بها مائتان وخمسون مصنعاً للخزف .

وقد نشأت مصانع أخرى للخزف في إسطنبول في منطقة تكفور سراي (Tekfur Seria) وذلك في عام ١٧٢٤م ، فقد طلب رئيس وزراء تركيا ، أدمار باشا ، من نقابة الخزافين بازنك أن ترسل بعض صناع الخزف المهرة للعمل في المصانع التي أنشئت في تكفور سراي . وقد استعمل أول إنتاج هذه المصانع من بلاطات القاشاني ، في مكتبة السلطان أحمد الثالث المقامة في فناء قصر (طوب كباي) التي كان العمل قد توقف فيها منذ سنة ١٧١٩ لعدم وجود قاشاني جيد .

وبالسراي القديمة ، التي أصبحت الآن متحفاً للخزف ، قطعة من القاشاني على أحد الأبواب التي تطل على الفناء الداخلي ، عليها كتابة باسم السلطان أحمد الثالث ومؤرخة سنة ١٧٢٦ . وبمسجد حكيم أوغلي على باشا ، الذي أنشئ عام ١٧٣٥م ، بلاطات قاشاني من إنتاج تكفور سراي . وهذه البلاطات أرضيتها باللون الأبيض ، والزخارف باللون الأحمر الطماطمي الذي أصبح قريباً من اللون (الطوب) ، واللون الأصفر الباهت الذي اختفى منذ القرن السادس عشر . ورسوم الزخارف بصفة عامة غير متقنة ولذلك فإن رؤيتها من مسافات بعيدة أفضل ، من رؤيتها عن قرب .

وبمدينة إسطنبول كثير من المباني الأثرية المغطاة ببلاطات القاشاني الذي نزع من عمارات أخرى أقدم عهداً ولذلك فإن معرفة تاريخ تأسيس المباني لا يمكن الاعتماد عليه في تأريخ القاشاني الموجود بها ، بل يجب والحالة هذه ، أن تفحص عجيبة البلاطات القاشاني وزخارفها والألوان المستعملة فيها لتأريخها .

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، أنشئ مصنع في منطقة القرن الذهبي لصناعة

البورسلين متأثراً بأسلوب البورسلين . ^(١) الفرنسي . وتتكون أواني البورسلين من أطباق وقنينات للمياه (دوارق) وفناجين ذات أغطية ، وسلاطين ، وعليها زخارف نباتية مرسومة بأسلوب طبيعي والزخارف مذهبة بطريقة الركوكو البارز ^(٢) (Rococo Relief) الذي كان منتشراً في أوروبا في ذلك الوقت . وقد كانت هذه المصانع تصنع شارة خاصة على منتجاتها بالحروف العربية (أثر إستنبول) انظر شكل (٩) . ولم تستطع هذه المصانع الاستمرار طويلاً أمام مزاحمة منتجات أوروبا التي كانت تباع بأسعار زهيدة .

وفي نهاية القرن التاسع عشر ، أمر السلطان عبد الحميد الثاني بإنشاء مصنع للخزف والبورسلين ، يكون مقره حديقة قصر يلدز . وكانت منتجات هذا المصنع غاية في الدقة والجمال ، ولكنها كانت لا تفي إلا بطلبات القصر ، وكان السلطان يقدم الكثير منها هدايا إلى السفراء وإلى ملوك أوروبا . وكان إنتاج هذا المصنع يقف على قدم المساواة مع بورسلين أوروبا ، إلا أنه مع الأسف قد أغلق أبوابه عندما عزل السلطان محمد رشاد الخامس عن عرشه سنة ١٩٢٢ . وكانت المصانع تصنع على منتجاتها علامة باللون الأخضر مكونة من هلال ونجمة انظر شكل (٩) .

الفصل السادس

شباك كال ومورفت

ولم يقتصر إنشاء مصانع الخزف ، بعد نقص وتدهور إنتاج مدينة أزنك على آسيا الصغرى ، بل تعداها إلى الغرب ، فقد نشأت مصانع للخزف في مدن الدردنيل ، مثل مدينتي شباك كال^(١) ، ومورفت^(٢) . وكان لإنتاج هذه المصانع إنتاجاً شعبياً ، ولكنه كان على قدر كبير من الرشاقة والدق الفني . وكانت المصانع تصنع نوعين من الخزف ، هما الفخار المظلي ، والخزف المتعدد الألوان . ومن أحسن ما أنتجته هذه المصانع ، أنواع من الأطباق والقدر والسلاطين من الفخار الأحمر ، مطلية باللون الأرجواني وعليها زخارف ملونة ثم يأتي عليها طلاء رصاصي مائل إلى الصفرة . لوحة (١٨) .

وتمتاز زخارف هذا النوع من الخزف ، برسم المناظر الطبيعية المرسومة بحرية ، مثل الأشجار والأكواخ والحيوانات لوحة (١٩) والمراكب الشراعية والحدائق والعناصر النباتية المتعددة والزخارف الهندسية ، مرسومة في معظم الأحيان باللون الأرجواني أو الأزرق على أرضية بيضاء وعليها طبقة من البريق المائل إلى الصفرة . وقد تكون الزخارف متعددة الألوان ، مثل الأزرق والأبيض والأحمر والطماطمي على أرضية صفراء . وكانت هذه الأواني تجد سوقاً رائجة في شرق البحر الأبيض المتوسط ، ومع ذلك فإن معلوماتنا عنها قليلة^(٣) . وبمتحف سيفر (Sèvres) بباريس ، وسراي طوب كاباي بإسطنبول ، الكثير من هذه الأواني .

وقد استمرت هذه المصانع في إنتاج أنواع رديئة الشكل من الأواني الخزفية ، مثل القدر والأباريق ذات الرقبة الطويلة ، التي تنتهي برؤوس حيوانية ، وهي غالباً ملونة باللون الأخضر أو البني ، وعليها زخارف قلبية مضافة . وتتكون معظم هذه الزخارف من زهور وفروع نباتية ، وغالباً ما تطل هذه الزخارف باللون الذهبي أو ألوان أخرى متعددة . وكانت هذه الألوان ترك اتجف دون أن تحرق في الفرن .

وقد انفردت هذه المصانع بإنتاج نوع خاص من الأواني على شكل حيوانات ، مثل الحمل والفرس ، ولها أرجل طويلة ولها فتحة في ظهر الحيوان لوضع السائل ، وهي تشبه بذلك أشكال الأواني المعدنية التي عرفت في أوروبا في العصور الوسطى باسم اكوامانيل^(٣) وهي أباريق من النحاس الأصفر على شكل فارس أو حيوان أو طائر ، وكان القسس يستعملونها في غسل أيديهم عند قيامهم بصلاة القداس . وكانت هذه الأنواع من الخزف تدهن بلون واحد أبيض أو أرجواني أو أخضر .

(١) Celal Esad Arsevan : Les Arts Décoratifs Turcs ; P. 168.

(٢) Brongniart & D. Riocreux : Description méthodique du Musée Céramique de la Manufacture Royal de

Porcelaine de Sèvres ; PP. 156-186.

Arthur Lane : Turkish Peasant Pottery of Chanak & Kutahia ; PP. 232-7.

(٣) زكي محمد حسين : فنون الإسلام من ٥١٢ .

الباب الثالث

طريقة الصناعة

ينقسم الخزف من حيث المواد المصنوع منها وطريقة صنعه إلى ثلاثة أنواع : -

النوع الأول : أوان مصنوعة من طينة (عجينة) حمراء محروقة مطلية أو غير مطلية ، ويعرف هذا النوع بالفخار . وينقسم الفخار بدوره إلى ثلاثة أقسام ، فخار غير مطلي ، وفخار مطلي ، وفخار من طينة سوداء تعرف باسم طينة روستشوك (Roustchouk) ، وهو اسم مدينة بلغارية تستجلب منها هذه الطينة ، وكان الأتراك يصنعون منها سابقا ، أقداح القهوة والرجيلة والكؤوس التي يرصعونها بمسامير الفضة . وبما يؤسف له ، أن (سر) هذه الصناعة قد فقد الآن^(١) .

النوع الثاني : أوعية مصنوعة من طينة (عجينة) بيضاء جيدة ، ويعرف هذا النوع بالخزف . وتتكون العجينة الجيدة منه ، من ثلاث مواد : مواد مرنة ومواد خشنة ومواد صاهرة ، ولا توجد في الطبيعة طينة صالحة للاستعمال ، أى مشتملة على المواد الثلاث السابقة إلا في القليل النادر^(٢) .

وتتكون المواد المرنة^(٣) من الطفل البحري والطفل الحديدي والطفل العسر والطفل الأبيض والطفل الكوليني ، وجميع هذه المواد تحتوى في تركيبها الطبيعي على عنصرين أساسيين : السيليس (سليكا) أى الرمل الناعم جداً والألومين . غير أن معظمها يحتوى إلى جانب العنصرين السابقين ، على مواد أخرى غريبة عنها ، كأكسيد الحديد وكربونات الحجر .

أما المواد الخشنة ، أو غير المرنة ، فهي تشمل المواد الصوانية عامة ، غير أن أكثرها استعمالاً في صناعة الخزف هو الرمل . وفائدة المواد الخشنة ليست قاصرة على تحديد المرونة في العجينة فقط ، بل لها مفعول كيميائي خاص يفيد العجينة ويجعلها صالحة لعملية التشكيل ، كما قد يكون لها مفعول المواد الصاهرة إذا أحرقت العجينة في درجة حرارة مرتفعة .

والمادة الثالثة ، هى المادة الصاهرة ، ومن أهم أنواعها الفللسبات والحير ، ووظيفة هذه المادة بالنسبة للخزف ، هى إعطاؤه صلابة ومتانة إذا كان الإحراق في درجة حرارة كافية لتحويل العجينة إلى

Arsevan : Les Arts Décoratifs Turcs; P. 169.

(١)

(٢) سعيد حامد الصدر . الخزف ص ٩ ، محمود صابر . الخزف ص ٧١ .

John B. Kenney : The complete book of Pottery making; P. 187.

(٣)

جسم زجاجي . ومادة الجير وإن كانت في ذاتها غير قابلة للانصهار ، إلا أنها في درجة حرارة ١٠٠٠ سنتجراد تتفاعل مع بقية عناصر الطفل وتتحول إلى مادة صاهرة ، ويكون لها (أى لمادة الجير) مفعول المواد الخشنة (غير المرنة) ، إذا قلت درجة الحرارة عن درجة ألف . وكما أن المواد الخشنة والصاهرة تدخل ضمن عجينة الخزف لإصلاحها ، فإنها كذلك تدخل في تراكيب الدهانات^(١) ، لإصلاحها كما سنبين ذلك في محله .

النوع الثالث : الأواني المصنوعة من خزف شفاف ، تسمح عجنتها بمرور الضوء وتعرف بالبورسلين . وتمتاز هذه العجينة بنقاوتها إلى حد بعيد ، وهي تحتوى عادة على ٩٠ ٪ من سلكات الأليومين و ١٠ ٪ ميكرو شوائب أخرى . وعلى مقدار هذه الشوائب يتوقف لون العجينة ، فإذا قلت كانت العجينة بيضاء ، وإذا زادت الشوائب أصبحت العجينة سمراء نوعاً .

ولما كانت سلكات الأليومين هي المادة الأساسية في تكوين عجينة البورسلين ، والتي لا تتأثر بالحرارة إلا في درجات حرارة مرتفعة تصل إلى ٢٠٠٠ سنتجراد ، فإنه لذلك يضاف إليها بعض المواد الأخرى التي تتأثر في درجات حرارة أقل من السابقة ، وهذه المواد هي مسحوق الفلسبار أو مسحوق العظم المحروق^(٢) .

وللمحصول على آنية خزفية من أى نوع من الأنواع الثلاثة السابق ذكرها . يجب أن تمر صناعته بمراحل أربعة هي^(٣) .

المرحلة الأولى : إعداد الطينة أو العجينة للعمل ، وتحتاج هذه العملية إلى عمليات أخرى فرعية . فإذا كانت الطينة غير مخلوطة (وهي نادرة كما سبق أن ذكرنا) ، فإنها لا تحتاج إلى أكثر من تنقيتها وغسلها وتخميرها ، أما الطينة الصناعية ، فهي تتكون من مخلوط من طينات مختلفة ، ولإجراء عملية الخلط تطحن أنواع الطينات المختلفة كل على انفراد ، مع مراعاة أن تكون كلها على درجة واحدة من النعومة ، وأن توزن الكميات من الأنواع المختلفة ، ثم ينقع كل نوع منها في الماء ويترك حتى تتم عملية التخمر . وبعد إتمامها يصنى كل نوع على حدة ، ثم تخلط السوائل جميعها وتصنى مرة ثانية كمخلوط واحد ، ثم تترك لتجف ولتتحول إلى عجينة صالحة لتشكيلها ، أو تترك سائلة إذا كان تشكيلها سيتم بطريقة الضب .

المرحلة الثانية : وهي تشكيل العجينة ، وهذه العملية تتم ، بثلاث وسائل ، الوسيلة الأولى ويتم بواسطة اليد ، ومع أن استعمال اليد في تشكيل الأواني الخزفية ، هو أقدم الوسائل التي عرفها الإنسان

(١) محمود صابر ص ٩ ، ١٠ .

(٢) سعيد الصدر . ص ١٣ .

(٣) المرجع السابق ص ١٥ .

منذ عرف الأواني المصنوعة من الطين ، إلا أنها تحتاج إلى مهارة فنية فائقة . والوسيلة الثانية هي استعمال (الدولاب) في عملية التشكيل ، وقد لجأ الإنسان لاستخدام الدولاب في أول أمره لتشكيل القطع الأسطوانية . وقد عرف الدولاب منذ أقدم الحضارات ، فقد عرفه قدماء المصريين ، كما هو واضح في نقوش مقابر بنى حسن ، ثم تطورت الدواليب وتعددت أنواعها ، فبعضها يدار باليد أو بالقدم ، إلا أن الدولاب الروماني ذا القرصين ، هو الذى شاع استعماله في العالم القديم ، بل ولا يزال يستعمل حتى العهد الحاضر . فعلى الرغم من التقدم الآلى الذى أدخل على الدواليب الحديثة ، فإن كثيراً من المشغلين بصناعة الخزف الفنى لا التجارى ، يفضلون الدولاب الروماني ، ذلك لأنه بالإضافة إلى بساطته ، فإنه يساعد على ربط حواس الخزّاف ، فيخرج ما تتمثل فيه شخصيته . أما الوسيلة الثالثة ، فهي التشكيل بواسطة الصب في قوالب ، وتستعمل هذه الطريقة غالباً إذا لم تتوافر الطينة الصالحة للإنتاج التجارى باستعمال الدولاب ، مع توفر بياض لون الخزف وخفة الوزن والصلابة ، كل ذلك مع قلة التكاليف . ولهذا فإن الخزّاف يلجأ إلى الطينة والمركبات الصناعية ، على أن طريقة الصب لا تستعمل فقط للإنتاج التجارى ، بل تستخدم أيضاً في إنتاج أنواع فنية مثل عمل التماثيل غير الأسطوانية ، والأشكال الأخرى التى لا يمكن تشكيلها على الدولاب . وتصنع قوالب الصب من أجود أنواع المصيص وخاصة المصيص الباريسى^(١) .

ويصنع القالب بعد أن يصمم شكل الأواني المراد صبها ، ويراعى في عمل القالب نسبة الانكماش^(٢) .

المرحلة الثالثة : وهى عملية التجفيف أو الحرق ، وتعتبر هذه العملية الخطوة الأخيرة في تشكيل الإناء قبل زخرفته . فبعد أن تجفف الأواني تجفيفاً طبيعياً ، وبالتدريج ، تصبح معدة لحرقها لتتحول من طينة جافة إلى خزف . وتحرق الأواني في درجات حرارة مختلفة كل حسب تركيب طينته . فالطينة الحمراء (أى الفخار) المحتوية على أكسيد الحديد لا تتحمل درجات الحرارة المرتفعة ، ويكفى لحرقها الوصول إلى درجة ٩٠٠ ستجrad تقريباً . أما الطينة البيضاء مثل الكولين وهى التى تحتوى على مادة الأليومين بوفرة ويقل بها أكسيد الحديد والمواد الغريبة الأخرى ، فإن حرقها يتطلب درجات حرارة مرتفعة تصل إلى ١١٠٠ ستجrad .

ويسمى حرق الأواني بعد عملية تشكيلها مباشرة ، بالحريق الأول ، إذ أنها تحرق مرة ثانية وثالثة ، ورابعة في بعض الأحيان بعد دهانها بالطلاءات المختلفة .

المرحلة الرابعة : طلاء الأواني وزخرفتها . وفي هذه المرحلة يظهر الذوق الفنى ، وهى عملية معقدة متشعبة . فالخزف يحتاج قبل الزخرفة إلى طلائه بدهان غالباً ما يكون أبيض اللون ، لكى تظهر عليه

(١)

W.P. Parry : Pottery for schools; P. 35-36.

(٢) سعيد الصدر ص ٣٢ .

الزخارف الملونة واضحة ، ويعرف هذا الطلاء باسم البطانة ، التي هي عبارة عن طينة سائلة تطلى بها الأواني قبل حرقها أو بعدها ، فتلتصق بها التصاقاً تاماً ولا تنفصل عنها بحال ما ، وهذا لا يتحقق إلا إذا كانت خامة الطلاء من نوع ينكمش بنسبة تتعادل تماماً مع نسبة انكماش طينة الإناء نفسه ، عند تعريضهما معاً للحريق .

وبعد طلاء الإناء بالبطانة ترسم فوقه الزخارف . وللزخرفة طرق متعددة وخاصة في الخزف الإسلامي ، فهناك زخارف المينائي كما هو الحال في خزف مدينة الري في القرن الثالث عشر ، والبريق المعدني الذي بدأ ظهوره في الخزف الإسلامي منذ القرن التاسع ، والذي استمر حتى القرن السابع عشر في الخزف الصفوي في إيران . ثم الزخارف المرسومة فوق الدهان ، والمرسومة تحت الدهان^(١) ، والمقصود هنا بكلمة دهان هو الطلاء الشفاف الزجاجي . وقد كثر استعمال النوعين الأخيرين من الزخرفة ، في الخزف التركي كما سنوضح ذلك في محله .

وتنقسم الدهانات إلى نوعين ، دهانات شفافة^(٢) ، وأخرى غير شفافة ، فهي مظلمة تحجب ما تحتها ، ولهذين النوعين ثلاثة أقسام . القسم الأول طلاء قلوي ، وهو يحتوي على كمية كبيرة نسبياً من الصودا أو البوتاسا ، ويستعمل هذا الطلاء أساساً للحصول على اللون الفيروزي (الترجوازي) .

القسم الثاني : دهانات رصاصية وهي تحتوي على كمية كبيرة من أكسيد الرصاص ، وهي أكثر شيوعاً من الدهانات القلوية لسهولة تلوينها إلى معظم الألوان .

القسم الثالث : طلاءات فلديسباتية وهي تحتوي على كمية كبيرة من الفلديسبات ، ولا تستعمل هذه الطلاءات إلا في الخزف المحروق في درجة حرارة مرتفعة جداً ، كالخزف الأبيض . على أنه يمكن الحصول على ألوان متعددة من الأكاسيد المختلفة وفيما يلي بيان ببعض الأكاسيد والألوان المستخرجة منها .

أكسيد النحاس : وهو يعطي اللون الأخضر ، ولو أضيفت إليه مادة الصودا يعطي اللون الأخضر الفاتح ، ولو أضيفت مادة رصاصية يعطي اللون الأخضر الرمدي ، وبإضافة قليل من أكسيد الحديد يعطي اللون الأخضر الفيروزي^(٣) .

أكسيد الكوبالت : يعطي اللون الأزرق ، ومع الدهانات الرصاصية نحصل على اللون الأزرق الداكن . ومع قليل من أكسيد الألومين يعطي اللون الأزرق البروسي . وإذا أضيف إليه أكسيد الزنك أعطى اللون الأزرق الفاتح .

Parry : Pottery for schools; P. 45 - 46.

(١)

Kenny : The complete book of pottery-making; P. 200.

(٢)

(٣) يقول مدير متحف (Top kapt) إنه وجد مخطوطة بمكتبة أيا صوفيا تحت رقم (٣٦١٢ - ٣٦١٤) وضع فيها

مؤلفها أبو القاسم عبد الله كيفية الحصول على هذه الألوان .

أكسيد الحديد : من خواص الحديد إعطاء اللونين الأصفر الداكن والبني ، وهو لا يصلح مع الدهانات القلوية ، وإذا أضيفت إليه مادة المنجنيز أعطى اللون الأسود ، ومع اليورانيوم يعطى اللون الأصفر . أما إذا أحرق مع دهانات رصاصية فإنه يعطى لونا أحمر برتقالياً ، وإذا زادت هذه النسبة يصبح الدهان الشفاف مظلماً وذلك هو الحال بالنسبة لخزف مدينتي تشنكال ومورفت من مدن الدردنيل ، ذلك الخزف ذى اللون البرتقالى .

أكسيد المنجنيز : وهو يعطى اللون البنى ، وإذا أضيف إليه الكوبالت والصودا أعطى اللون البنفسجى ، وبإضافة الحديد إليه يعطى اللون البنى المحروق واللون الأسود .

أكسيد اليورانيوم : يعطى اللون الأصفر الفاتح ، وبإضافة قليل من الحديد إليه يعطى الأحمر البرتقالى ، ويعطى مع المواد القلوية لوناً عاجياً .

أكسيد الأنثيموان : يعطى اللون الأصفر ، وإذا أضيف إليه الزنك أعطى لوناً أصفر فاتحاً ومع الحديد يعطى لوناً أصفر داكناً .

أكسيد الكروم : ومن خواصه إعطاء اللون الأخضر ، ومع المواد الرصاصية يعطى لوناً أخضر مائلاً إلى الاحمرار ، وإذا أضيف إليه القصدير والجير أعطى اللون الأحمر .

أكسيد القصدير : وهو يعطى اللون الأبيض كما يحول الطلاء الشفاف معتماً .

* * *

الفصل الأول

الخزف البيزنطى

يمكن تقسيم الخزف البيزنطى إلى قسمين :

القسم الأول : ويشمل الأوانى المتعددة الألوان ، والمعدة للاستعمال المتزلى .

القسم الثانى : ويشمل خزف الأيقونات الذى يتكون من بلاطات القاشانى ، التى تستعمل لتزيين القصور والكنائس من الداخل ، وقطع هذا القسم نادرة ، وقد عثر عليها فى حفريات ، القسطنطينية وفى بلغاريا ، ومدن البسفور . وتتكون^(١) هذه البلاطات من عجينة رقيقة تحدد عليها الزخارف أولاً باللون الأسود أو البنى الداكن أو المنحيز ، ثم تملأ الزخارف بالألوان بعد ذلك ، أما أرضية البلاطة فتترك دون طلاء ، ثم تدهن بعد ذلك بالطلاء الشفاف ثم تحرق . ويتفاعل الطلاء مع العجينة البيضاء ، فيكسبه ذلك شفافية قريبة من الزجاج .

والألوان المستعملة فى زخرفة الخزف البيزنطى قسمان : القسم الأول ويحتوى على زخارف متعددة الألوان ، لا تزيد على خمسة ، وهى البنى الفاتح والداكن والأصفر والأخضر الزاهى ، وفى بعض الأحيان اللون الذهبى والفضى وإن كان نادراً . القسم الثانى وزخارفه ملونة باللونين الأبيض والأسود ثم تطلّى بالطلاء الشفاف المائل إلى الخضرة .

وما يؤسف له أنه لم يعثر على قطع كاملة من هذه المجموعة ، وذلك لرقّة ودقة عجنتها ، مما جعلها سريعة الكسر .

اللون الأحمر :

وأهم ما يمتاز به الخزف البيزنطى ، بل والذى يعتبر حدثاً فى تاريخ أصباغات الخزف عموماً ، هو احتواؤه على الصبغة الحمراء ، التى تمتاز بسمكها مما يجعلها بارزة عن باقى الألوان ، ولذلك فقد كان استعمالها على هيئة نقط ، بينما نجد اللونين الأخضر الزيتونى والبنى يملآن مساحات كبيرة على الأوانى . ويمتاز هذا اللون بأنه يتدرج من الأحمر الطوبى إلى اللون القرمزى ، كما يمتاز بالبريق الذى يكتسبه بعد حرقه فى النار ، وهو نفس اللون الذى استعمل فى الخزف التركى ، والذى صنع بالأناضول وينسب خطأ إلى رودس . كما وجد فى خزف سوريا ، وإن لم يستعمل بالدقة التى

استعمل بها في الخزف الأناضولي . والذي نخلص إليه ، هو أن البيزنطيين أول من اكتشف هذا اللون ، بل وأول من عرفوا الطريقة الفنية لاستعماله ، وقد أصبح هذا الاكتشاف فيما بعد ، أهم مميز لأرقى أنواع الخزف الذي أنتجه الشرق الأوسط .

وقد كانت الأواني الخزفية تصنع في العصر البيزنطي ، لكي تستعملها الطبقة الغنية من الشعب كأوان للمائدة ، فقد كان الملوك والأمراء يستعملون أواني من الذهب والفضة ، أما عامة الشعب فقد كانوا يستعملون الأواني الفخارية . وعند ما ضعفت موارد الدولة أقبل الملوك والأمراء على استعمال الخزف في حفلاتهم الهامة . فقد ذكر (Ncephoras) ^(١) أن الإمبراطور جون الثاني أنهكت موارده المالية كثيرة الحروب والثورات الدينية والاجتماعية ، مما دعاه إلى إذابة الأيقونات ، وأواني المائدة الذهبية والفضية وصكها عملة ، واستعمل بدلا منها أواني خزفية وفخارية .

البلاطات : تنقسم إلى ثلاثة أقسام ، الأول بلاطات مستطيلة وتبلغ مقاساتها في العادة ١٠ أو ١٢ سم عرضاً × ٣٠ سم طولاً وسطحها مقعر قليلا ، وزخارفها متعددة الألوان ، وهي تشبه إلى حد كبير بلاطات العصر الآشوري .

والقسم الثاني مربع ويبلغ ١٠×١٠ سم ، أملس السطح ، متعدد الألوان .

أما النوع الثالث فهو عبارة عن أشرطة مستطيلة يبلغ عرضها ٣ سم × ١٠ سم وهي ملساء السطح أيضاً ، أما زخارفها فتجمع بين الزخارف الهندسية والنباتية . وهناك أنواع أخرى من صناعة بلغاريا ^(٢) لا تختلف عن تلك إلا في تفاصيل دقيقة .

ولهذه البلاطات أهمية خاصة ، إذ أنها تعتبر المقدمة التي سبقت بلاطات الأناضول في العصر التركي الذي نال شهرة عالمية واسعة .

وقد كانت البلاطات تستعمل لتزيين الجدران ، ولكن ليس لملء مساحات واسعة بمناظر زخرفية ، كما هو الحال في قاشاني تركيا وإيران ، ولكنها كانت تستعمل كإفريز يحيط بمناظر التصوير المرسومة بالفرسكو أو الفسيفساء . وقد كانت البلاطات تستعمل في العمائر الدينية ، والمباني العامة على السواء ، وفي بعض الأحيان كانت البلاطات تستعمل لعمل صور الأيقونات ، ومن أحسن الأمثلة لذلك خزف أيقونات كنيسة (Patleina) ببلغاريا ، فهناك أيقونة كبيرة مكونة من عدة بلاطات خزفية مربعة ، ومعظم البلاطات التي عثر عليها في بلغاريا ترجع إلى القرنين التاسع والعاشر . وبمدينة بيت المقدس ثلاث كنائس أرمنية ، ترجع إلى القرنين الرابع عشر

Nicephoras Gregoras : Byzantine Historiae Libri; P. 788.

(١)

A. Grabar : Recherches sur les influences orientales dans les arts balkaniques; P. 28 .

(٢)

والخامس عشر ، وهى مزينة بأيقونات من بلاطات الخزف^(١) .

وقد وصف زاره (Sarre)^(٢) أيقونة خزفية ، عثر عليها فى كنيسة أرمينية بالقرب من أصفهان ، بأنها صورة متقنة لفارس يمتطى صهوة جواده ويطعن تينياً بسيفه ، وترجع هذه الأيقونة إلى العصر الصفوى .

والفخار^(٣) البيزنطى نوعان من حيث العجينة : نوع عجنته حمراء ، وآخر عجنته صفراء مائلة إلى البياض ، ولكنهما يمتازان بالطلاء الذى عليهما ، وهناك ثلاث طرق لزخرفته^(٤) : الطريقة الأولى ، وفيها تطلى الآنية كلها بطلاء شفاف ملون فقط ، والطريقة الثانية هى أن تحفر الزخارف فى الطلاء حتى تصل إلى عجينة الإناء ثم تطلى الآنية بالطلاء الشفاف مثل (خزف الجبرى وخزف زنجان) . والطريقة الثالثة تجمع بين الطرق الآتية .

١ - فخار زخارفه مرسومة بطريقة (Sgraffito) :

٢ - فخار زخارفه محزوزة تحت الطلاء .

٣ - الأواني الفخارية البيضاء ، وهى التى يترك فيها جزء كبير من جسم الإناء بدون زخارف ، لكى يظهر الطلاء الذى يكون إعادة من اللون الأبيض أو الأصفر أو الوردى الفاتح .

على أننا إذا بحثنا عن أصل الزخارف التى وجدت على الخزف البيزنطى وجدناها متأثرة إلى حد كبير بالخزف الإيرانى والمصرى خصوصاً فى النوع المرسوم بطريقة (Sgraffito) .

Grabar : Recherches; P. 52.

Sarre und Herzfeld : Archäologische Reise Mm Euphrat und Tigris Gebiet; Vol. I, P. 14.

Kenny : The complete book of pottery making; P. 7.

Talbot Rice : Byzantine glazed ware; P. 8.

(١)

(٢)

(٣)

(٤)

الفصل الثاني

الخزف الإسلامى

لقد أخذ الخزف الإسلامى عامة أصل^(١) صناعته من حوض البحر الأبيض المتوسط . ، وليس من آسيا كما يُظن ، فقد كانت الأواني الخزفية المعروفة باسم (Terra sigillata)^(٢) التى تصنع بمدينة أرتزو (Arrezzo) بإيطاليا ، وبالغال ، منتشرة فى كل منطقة البحر الأبيض المتوسط ، من المحيط الأطلسى حتى نهر الفرات . وكانت تزخر تلك الأواني الخزفية ، بزخارف قلبية بارزة متقنة ، ومغطاة بطبقة حمراء لامعة ، تختلف فى جوهرها عن الطلاء الزجاجى الشفاف . ولكن هذا اللون الذى استعمله الإغريق القدماء لم يقتبسه الخزافون المسلمون ، ولكنهم اقتبسوا طريقة (Terra sigillata) فى الخزف غير المطفى ذى الزخارف القلبية البارزة ، الذى كان يصنع فى سوس وكيش وسوريا .

على أن الخزف الإسلامى قد تعددت اتجاهاته الصناعية وأساليبه الفنية ، وأصبحت له مدرسة كبيرة ، ولا نبالغ إذا قلنا إنها كانت أكبر مدرسة فى تاريخ الخزف عامة ، وذلك راجع طبعاً إلى اتساع رقعة الدولة الإسلامية التى امتدت من المحيط الهندى إلى المحيط الأطلسى .

وهناك ميزة ظاهرة يتحد فيها الخزف الإسلامى ، وهى أن أنواع الطينة^(٣) المستعملة فيه ، كلها رملية راشحة وذات مسام ، وليست بيضاء كما يريد الخزاف فى معظم الأحيان ، ولذا فقد كان هدفه الأول أن يحصل على طينة بيضاء صالحة للزخرفة بالألوان المتعددة .

وقد لجأ الخزاف الإسلامى إلى استعمال البطانات المختلفة ، لكى يتفادى ظهور العجينة السمراء ، فاستعمل البطانة القصديرية التى تكسب الخزف اللون الأبيض المعتم ، ويقال إنه عرف هذه الطريقة عندما اكتشف العرب مناجم أكسيد القصدير بإسبانيا ، حيث نقلوا منها كميات كبيرة إلى الولايات الإسلامية فى الشرق .

وقد أجاد الخزاف تنفيذ رسومه وزخارفه على الخزف ، فلم يفقد تمكن من ملء الفراغات برسم الخطوط الرفيعة المتماوجة والمتوية بطريقة تدل على تثبته من عمله ، فخطوطه واضحة لا اهتزاز ولا ارتباك فيها ، وهذه الزخارف كانت ترسم بسرعة فائقة ، ذلك لأن الأواني الخزفية كانت تصنع من طينات سريعة الامتصاص بعد حرقها الحريق الأول ، مما دعا الخزاف إلى سرعة التلوين .

Helen E. Stiles : Posry of the Ancient; P. 38.

Arthur Lane : Early Islamic Pottery; P. 7.

Kenny : The complete book of pottery making; P. 187.

(١)

(٢)

(٣)

وهذه العجينة الرملية لا تتحمل درجات حرارة مرتفعة ، فكانت تحرق في درجة حرارة لا تزيد على ٩٦٠ سنتجراد ، اللهم إلا في حاجات خاصة عندما حاول الخزاف تقليد خزف السلادون الذي يعرف من الناحية الصناعية باسم^(١) (الخزف الزلطي) .

وقد عرف الخزاف الإسلامي الطرق الصحيحة لإعداد الطلاءات الزجاجية الشفافة ، فكون القاعدة (أى المخلوط الذى يتكون منه الدهان) بطريقة صهر الخامات والأكاسيد المختلفة بعضها ببعض أولاً ، ثم صبها في الماء وهى في حالة الانصهار ، ثم استعمالها بعد ذلك في الطلاءات الشفافة أو الملونة ، كما استعمل الطلاء الزجاجى لدهان الأواني الفخارية الرخيصة وهى في حالة رطبة ، أى قبل حرقها الحريق الأول ، وخاصة النوع المزخرف بالبطانات السائلة .

ويمتاز الخزف الإسلامى بأشكاله الجميلة المتنوعة ، وبالتناسق التام بين أجزاء الآنية ، كذلك عنى الخزاف عناية خاصة بمقايض الآنية ، بحيث تتناسب مع شكل الآنية وحجمها ، مما ساعد كثيراً على تجميل شكل الآنية .

ويمكن تقسيم الخزف الإسلامى من حيث الخامات المستعملة فيه وطرق صناعته ، إلى قسمين كبيرين متميزين ، وينقسم كل قسم بدوره إلى أقسام أخرى فرعية .

القسم الأول : الأواني المصنوعة من الفخار الأحمر ، وهى تتكون من طينة حمراء طبيعية ، أى أنها لم تجهز صناعياً لتكون حمراء .. والطينة الحمراء من الطينيات الضعيفة التى لا تتحمل درجة حرارة أعلى من ٩٠٠ سنتجراد ، وهى تشبه إلى حد كبير طينة الفخار المصرى المستعمل حالياً ، والذى يعرف باسم (الفخار الحمراء) . . وكان يعثر على هذه الطينة في جهات متعددة من أنحاء العالم الإسلامى ، كما كان يحصل عليها فى يسر وسهولة ، إذ أنها توجد عادة على سطح الأرض أو على عمق بسيط من سطحها . وقد اكتسبت الطينة اللون الأحمر المميز لها ، باحتوائها على نسب كبيرة من المواد الحديدية ، وهذا هو السبب الذى جعل الطينة لا تحتل تعريضها لدرجات حرارة مرتفعة . كذلك تحتوى على مواد غريبة أخرى ، كالخير والميكا والرمال وغيرها مما جعل عملية تنقيتها من الأمور المتعذرة . وتمتاز هذه الطينة بلزابتها (أى مرونتها) مما ساعد على إنتاج أشكال متعددة ومختلفة الأحجام منها .

أما الأنواع التى تنفرع من هذا القسم ، فهى الفخار غير المطفى ، والذى يزخرف في بعض الأحيان بزخارف قلبية مضافة (طريقة البريوتين) أو زخارف محزوزة في عجينة الإناء ، وقد تكون هذه الزخارف محزوزة حزوزاً عميقة وتعرف باسم (bas-relief) .

والنوع الثانى : وهو الفخار المطلى بطلاء زجاجى شفاف عديم اللون يعكس لون العجينة الحمراء .
أو يضاف للطلاء الزجاجى لون آخر ، ويستعمل هذا الطلاء فى الأنواع الشعبية الرخيصة .

والنوع الثالث : وهو الفخار الأحمر المزخرف بالبطانات الملونة . وهناك طرق صناعية متعددة لرسم الخزاف الملونة فوق البطانات التى غلفت بها الأواني ، وهى رطبة قبل حرقها . وبما يدل على براعة الخزاف المسلم ، مراعاته التوافق بين الدهانات والطينة الحمراء ، وذلك بملاحظة أن تكون ، درجة انصهار كل منهما (أى الطينة والدهان) واحدة حتى لا يحدث انفصال البطانة عند جفافها ، أو تشققها بعد عملية الحريق . فكانت القطعة الفخارية تطلّى بدهان البطانة ، ثم ترك حتى تتشرب السائل ، ثم ترسم فوقها بطينة سائلة كذلك ، مكونة من نفس طينة البطانة مع إضافة بعض مواد الصباغة كأكسيد الحديد أو أكسيد المانجنيز ، وذلك حتى تتعادل نسبتا الانكماش فى كل من طينة العجينة والدهانات التى صنعت لرسم الخزاف . ولكى يتفادى الخزاف ، اختلاط الألوان المختلفة المستعملة فى الزخرفة بعضها ببعض قبل جفافها ، فقد لجأ إلى تحديد الرسوم بخطوط رفيعة محزوزة فى بدن الإناء . وقد كانت هذه الطريقة منتشرة فى فخار شرق العالم الإسلامى ، أما فى الغرب وبخاصة فى إسبانيا ، فقد استعملت طريقة أخرى لتحديد الرسوم المتعددة الألوان ، ومنعها من الاختلاط ببعضها البعض ، وذلك باستعمال طلاء دهنى أسود اللون ، وقد عرف هذا النوع من الفخار باسم (Guerda seca) . ولا يحرق هذا الفخار غير مرة واحدة ، وكان لذلك يدهن بمجرد جفاف الخزاف الملونة ، وبطلاء زجاجى شفاف ، أو ملون بأكسيد النحاس الذى ، يعطى اللون الأخضر الزرعى . وقد شاع استعمال هذا النوع من الفخار فى مصر فى العصرين الأيوبي والمملوكى .

القسم الثانى : ويتكون من الخزف ذى العجينة البيضاء نسيباً ، وهو يختلف اختلافاً بيناً عن الفخار الأحمر المزخرف بالبطانات السائلة . على أن الخزاف المسلم لم يكن يعنى باستخدام طينة بيضاء فى هذه الأواني الخزفية ، لإنتاج أنواع ممتازة من حيث أسلوب الصناعة ، أى أنه لم يحاول تنقية هذه العجينة من المواد التى تعمل على عدم لزابتها (مرونتها) وتفككها كالمواد الجيرية والرملية ، سواء كانت الطينة طبيعية أو صناعية ، بل كان غرض الخزاف من استعمال هذه العجينة البيضاء ، هو خدمة الخزاف ولذلك فإن هذه الأواني الخزفية تظل بعد حرقها هشّة غير صلبة يسهل كسرها ، وهى من هذه الناحية تشبه الفخار الأحمر . ويمتاز خزف هذا النوع بسمك عجنته حتى يستطيع المقاومة ، على أن وجود قطع رقيقة السمك منه ، لا يدل على جودة طينتها ، بل من المرجح أن تكون هذه القطع الرقيقة ، قد صنعت سهيكة فى بادئ الامر ثم رقت بجردها ، هذا باستثناء القطع التى صنعت من عجينة جهزت بعناية خاصة ، وذلك لزخرفتها بوسائل أخرى غير وسيلة الرسم ، بالألوان المتعددة ، ونعنى بذلك طريقة تفريغ الوحدات الزخرفية ، وملئها بالطلاءات الشفافة كما

هو الحال فى خزف إيران ذى اللون الواحد ، فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر أو الخزف المزخرف بوحداث زخرفية دقيقة محفورة فى بدن الإناء .

هذا إلى أن عجيبة الخزف لم تكن فى معظم الحالات ناصعة البياض ، لذلك لجأ الخزاف إلى استعمال البطانات البيضاء ، التى تأتى عليها الزخارف المتعددة الألوان ، وترك حتى تجف ، ثم تطفى بالطلاء الشفاف ، أو الملون فى بعض الأحيان ، ثم تحرق بعد ذلك فى الفرن لتسويتها ، ولذلك فإننا نلاحظ اندماجاً تاماً بين الدهانات المستعملة فى الزخرفة وبين الطلاء الزجاجى ، كما نلاحظ جموداً فى رسوم الزخارف من حيث الأسلوب الصناعى ، لا الأسلوب الفنى . ومن الطلاءات التى امتاز بها الخزف الإسلامى ، الطلاء بالألوان المعدنية (البريق المعدنى) وطريقة استعماله ، هى أن تطفى الأوانى بطلاء زجاجى قصديرى بعد حرقها حرقاً جيداً ، وذلك لكى تكتسب اللون الأبيض ، ثم ترسم الزخارف بالألوان المعدنية المختلفة الألوان ، كالذهبى والقرمزى والذهبى المائل إلى الخضرة أو إلى اللون الزيتونى ، ثم تحرق الآنية بعد ذلك فى درجة حرارة منخفضة . ومما يجدر ملاحظته أن هذا الأسلوب الزخرفى — أى استعمال الألوان المعدنية — لم يستعمل فى الخزف التركى اللهم إلا اللون الذهبى الذى كان يرسم على الأوانى بعد إتمام الزخارف الملونة جميعها وبعد الطلاء الزجاجى الشفاف ، ولهذا نرى أن معظم النقوش المذهبة قد زالت لأنها لم تحرق .

* * *

الفصل الثالث

الخزف السلجوقي

سبق أن ذكرنا أن كثرة استيراد الشرق الأدنى الخزف (Ting) الصيني ، وكذا بورسلين (Ying ching) في عهد السلاجقة ، أدى إلى قيام ثورة كبيرة اجتاحت معظم مراكز الصناعة . وقد بدأت الثورة في خامات الخزف ، للحصول على نوع قريب من الخزف الشفاف ذي اللون الأبيض العاجي ، والبريق المائل إلى الزرقة . وقد ظهرت نتيجة هذه الثورة واضحة في الخزف الإيراني ، منذ القرنين الثاني عشر والثالث عشر ، وفي الخزف المصري في عهد الفواطم .

وقد وجدنا لحسن الحظ مقالة محفوظة بمكتبة القسطنطينية كتبها أبو القاسم^(١) القاشاني ، وهو ينتمي لأسرة فارسية اشتهرت بصناعة الخزف . يقول أبو القاسم « إن خامات الخزف الإسلامي في العصور السلجوقية كانت خامات صناعية تتكون من (كلس + رمل = frit) وهو مخلوط من حصي الكوارتز (الرمل) وبوتاسه بنسب متساوية ، ثم يطحن ويضاف إلى المخلوط ماء ويستعمل بعد ذلك كطلاء قلوي يعطى البريق الشفاف ، وقد يضاف له لون أو لا يضاف » . أما العجينة التي يصنع منها جسم الأواني فهي تتكون من مقدار من المخلو السابق مضافاً إليه عشرة أمثاله من الكوارتز المطحون ، ومقدار واحد من طفل جيري . والعجينة الناتجة من هذا المخلوط يمكن أن تعطينا أنواعاً متفاوتة ، اعتماداً على جودة الخامة المحلية والعناية في تكوين الخليط . وقد أعطينا هذه العجينة الحديدية ، خزفاً أبيض أغنى الخزافين عن استعمال طبقة الطلاء الأبيض ، وأمكن استعمال طبقة البريق الشفاف على الزخارف الملونة أو المحزوزة أو المضغوطة (المختومة) مباشرة . وإذا أضيف للبريق أكسيد القصدير فإنه يصبح معتماً ، على أن الخزاف المسلم لم يكن هو أول مكتشف لهذه الطريقة الحديدية ، ولكنه كان باعها من جديد ، فقد كان قدماء المصريين يستعملونها منذ أربعة آلاف سنة قبل الميلاد ، ولكن الخزافين المسلمين كانوا قد أهملوها منذ القرن التاسع .

وقد نجح قدماء المصريين في استخدام طلاء زجاجي مكون من مسحوق الكوارتز والبلور مضافاً إليه مزيج قلوي من البوتاسا أو الصودا . ويمكن تلوين هذا الطلاء القلوي ، وذلك بإضافة أكاسيد معدنية ، ويبقى مع ذلك شفافاً تظلي به الزخارف الملونة . ولكن هذا الطلاء القلوي الشفاف الذي استعمله قدماء المصريين ، لا يصلح استخدامه إلا إذا كانت عجينة الأواني الخزفية زجاجية ، وقلوية ، ومن نفس الخامات المستعملة في الطلاء نفسه .

ولعل عدم توفر هذا السبب الأخير ، وهو ضرورة وجود الحامة الزجاجية القلوية لصناعة الخزف ، هو الذى منع الإغريق والرومان عن اقتباس الطلاء الزجاجى الشفاف ، وإن كانت سوريا وما بين النهرين ، قد اقتبست من مصر نوعاً من الطلاء الزجاجى ذى اللون الأزرق المائل إلى الخضرة ، والبني ، وذلك فى العهد الرومانى .

وما يدعو إلى الدهشة حقاً ، أنه عندما أصبح للخزف الإسلامى شخصيته وطابعه المتميزان فى العراق فى القرن التاسع ، بدأ الطلاء الزجاجى الشفاف الذى كان يستعمل فى مصر وسوريا يختفى واستمر كذلك مدة ثلاثة قرون ، وحل محله الطلاء القصدى المعتم . وتبع ذلك اختفاء الخزف ذى الزخارف المرسومة تحت الدهان ، لأن الطلاء القصدى كان يطمس الرسوم عند حرقه فى الفرن . ولكن هذا الطلاء القلوى الشفاف وكذا الطينة الصناعية المكونة من العناصر الملائمة لهذا الطلاء عاد إلى الظهور مرة أخرى فى الخزف السلجوقى .

* * *

الفصل الرابع

الخزف التركي

لقد كان للخزف العثماني مكانه المرموق بين الخزف الإسلامي، وذلك لدقة صنعه وحسن رواثه . على أن تلك المكانة التي بلغها الخزف التركي ، لم ينلها عفواً وبمحض الصدفة ، بل كانت وليدة عدة عوامل ، بعضها جغرافي يرجع إلى تربة الإقليم ، والآخر يرجع إلى الأحداث السياسية والعوامل الاقتصادية .

وينقسم الخزف التركي كغيره من الخزف الإسلامي، من حيث المواد الخام إلى قسمين رئيسيين : الأول وهو عبارة عن الأواني المصنوعة من الفخار الأحمر، والثاني يشمل الأواني المصنوعة من الخزف الأبيض . وقد سبق أن بينا أن كلا النوعين كان هشاً سريع الكسر، وذلك لأن الخزاف لم يعتن بتنقية الطينة من الشوائب الجيرية والرملية وغيرهما من المواد التي تضعف لزابتها (مرونتها)، وتساعد على تفككها ، فقد كان هم الخزاف الأول هو الزخرفة دون غيرها .

وقد صنع معظم الخزف التركي في القرن الخامس عشر (خزف بروسة)، سواء الأواني أو بلاطات القاشاني ، من الفخار الأحمر المزخرف بالبطانات السائلة المتعددة الألوان . فقد كانت الأواني الفخارية تطلّ أولاً ببطانة بيضاء ، وتترك حتى تجف ، ثم ترسم عليها الزخارف المتعددة الألوان ، ثم تحدد الرسوم بطلاء دهني أسود اللون حتى لا تختلط الألوان بعضها ببعض أثناء عملية الجفاف ، وأخيراً تطلّ الأواني بالطلاء الزجاجي الشفاف ثم تحرق في النهاية، وهذه الطريقة تشبه طريقة (Guerda-seca) المستعملة في الخزف الإسباني .

على أن استعمال طينة الفخار الأحمر في الخزف التركي بعد القرن الخامس عشر ، قل وأصبح مقصوراً على الإنتاج الشعبي المحلي ، ولكنه عاد للظهور مرة أخرى في القرن الثامن عشر عندما أغلقت مصانع مدينة أزنك أبوابها ، وأصبح المجال مفتوحاً أمام المصانع الشعبية المحلية لتحسين منتجاتها ، ولتغذية الأسواق ، ولتحل محل منتجات أزنك ، وذلك من حيث الكم لا الكيف . فبدأت مدينة كوتاهية في القرن الثامن عشر تنتج أنواعاً ممتازة من الفخار المطلق ، كذلك أنتجت مدن الدردنيل شكل ومورفت ، وغيرهما أنواعاً جيدة من هذا النوع .

ويختلف الأسلوب الصناعي المستعمل في زخرفة فخار القرنين الثامن عشر والتاسع عشر عن فخار القرن الخامس عشر ، اختلافاً بيناً ، فقد كانت الأواني الفخارية تطلّ ببطانة بيضاء لوحة

(١٠) أو حمراء لوحة (١٧) ثم تحرق قطعة الفخار ، وبعد عملية الحريق الأولى يأتي رسم الزخارف بالطلاءات الملونة ، ثم تحرق مرة ثانية وبعد ذلك يأتي الطلاء الشفاف الرصاصي . وفي بعض الأحيان يأتي الطلاء الزجاجي الشفاف القلوي على الزخارف الملونة مباشرة دون حريق .

وتمتاز زخارف الفخار التركي المتأخر ، بتأثرها بزخارف الخزف الأوربي وخاصة خزف إيطاليا .

أما الخزف ذو العجينة البيضاء الهشة ، فقد برع الخزاف التركي في إنتاج أنواع رفعت إلى القمة بين أنواع الخزف الإسلامي ، وذلك من حيث الأسلوب الصناعي للخزفة لا للطينة ، فقد أنتج قطعاً زخارفها مرسومة تحت الدهان وفوقه في نفس الوقت ، ومعنى ذلك أنه قد وصل إلى درجة رفيعة في معرفة خواص البطانات السائلة والصبغات المختلفة والأكاسيد المعدنية ، ودرجة انصهار كل منها ومدى توافق بعضها مع البعض الآخر .

ومن أهم مميزات الخزف التركي احتواء زخارفه على طبقة سميكة من الطلاء الأحمر اللون الذي عرف باسم (الأحمر التركي) . ويعتبر اللون الأحمر^(١) من أقدم الألوان التي استعملت في صناعة الخزف ، فقد استعمل في عصر ما قبل الأسرات ، وفي العهد الإغريقي والروماني وخاصة الخزف المعروف باسم (Samian) وخزف الصين المعروف باسم (Boccaro) . وإذا أضيف للون الأحمر مادة القصدير يعطينا اللون البني الذي نجده على الفخار المطلي البدائي ، والخزف الشعبي مثل فخار ستفوردشير (Sta lrdshir) بإنجلترا . ويتكون (الأحمر التركي) من دهانات طبيعية ، إذ يحصل عليه من نوع من الطفل يعرف باسم أرمنيا بول (Armenian bole)^(٢) أي (عروق أرمنيا) . وهذا الطفل غني بأكسيد الحديد ، وهو يستعمل على شكل طفل سائل ، ومن ثم فإنه يظهر بارزاً على سطح الأواني الخزفية . ومن خصائص هذا الطمي التي ينفرد بها ، أنه يعطي درجات متعددة من اللون الأحمر ، تتدرج من اللون الطمطمى والأحمر الشمعي إلى اللون البني الفاتح ، ومن مميزات هذا الطمي كذلك احتواؤه على كمية كبيرة من القلويات ، وقد ساعد ذلك على وضعه على طبقة الطلاء الزجاجية الشفافة بعد حرقها ثم حرق الآتية ثانية ليعطي اللون الأحمر بريقاً زجاجياً ، يضاهي بريق الطلاء الزجاجي ، كما يحتفظ (اللون الأحمر) في نفس الوقت ببروزه الواضح على سطح الخزف .

وقد استعمل هذا اللون ، وهو الأحمر الطمطمى أو الأحمر التركي في زخرفة خزف الأناضول في العصر البيزنطي^(٣) ، في القرنين العاشر والحادي عشر . كما وجد هذا اللون أيضاً على أنواع أخرى من خزف آسيا الصغرى أو المناطق القريبة منها ، مثل الخزف المعروف باسم خزف (كوباجي)^(٤) وكذلك خزف الرقة في القرن الثاني عشر ، وإن كان اللون الأحمر الذي وجد على هذه الأنواع

W.B., Honey : The Art of Potter. P. 53.

(١)

Hobson : Islamic Pottery of the Near East. P. 87.

(٢)

Talbot Rice : Byzantine Glazed Ware. P. 65.

(٣)

(٤) نسبة إلى قرية كوباجي بجهال داغستان بالقوقاز .

من الخزف باهتاً وغير بارز ولم يصل إلى مرتبة الأحمر التركي ، ذى البريق الزجاجي الموجود على الخزف العثماني .

وأعظم منتجات العصر العثماني من الخزف ، كان بلاطات القاشاني . وتنقسم هذه البلاطات من حيث الأسلوب الصناعي إلى ثلاثة أقسام :

١ - بلاطات الفسيفساء : وهي تتكون من طينة خزفية بيضاء ، ومطلية ببطانات ملونة وكثيراً ما تغطي هذه البطانة بطلاء زجاجي شفاف . وتصمم هذه البلاطات على هيئة أجزاء صغيرة ، بحيث تكون مجموعة منها ، وحدة زخرفية تامة سواء أكانت هذه الوحدة موضوعاً هندسياً ، أو نباتياً ، أو تصويرياً وطريقة تغشية الحوائط ببلاطات الفسيفساء سبقت طريقة استعمال بلاطات القاشاني ، فباني مدينة قونية في القرن الثالث عشر غنية ببلاطات الفسيفساء ^(١) . ومن أحسن الأمثلة لذلك ، مسجد علاء الدين ، فإن بلاطات الفسيفساء التي تزخره ، تعتبر أروع ما أنتج من فسيفساء الخزف الإسلامي ، وليس من المستبعد أن تكون هذه البلاطات من إنتاج صناع إيرانيين ، إذ أن خامتها كانت من الكواتر الأبيض المستعمل في الخزف الإيراني والسوري في ذلك الوقت ، هذا إلى أننا وجدنا كثيراً من إمضاءات الصناع الإيرانيين عليها ، ولكن الشيء الذي لا يمكن إنكاره هو أن تصميم الأسلوب الزخرفي لهذه البلاطات ، أصيل من الأناضول وليس مستورداً من الخارج . وتشبه طريقة صناعة بلاطات الفسيفساء إلى حد كبير ، طريقة رسم المنظر التصويري ، ثم نقل إلى قطع غير منتظمة ، وضمها بعد ذلك إلى بعضها البعض ، وهي الطريقة التي تعرف بالإنجليزية (Jig-saw puzzle) ^(٢) . وكان تنفيذها على الخزف يتبع الخطوات التالية :

أولاً - يرسم المنظر التصويري على ورق مقوى ويلون ، ثم يقطع المنظر إلى عدة قطع غير منتظمة .

ثانياً - تؤخذ كل قطعة من الورق ، ويعاد رسمها على بلاطة خزفية منفردة .

ثالثاً - تلون البلاطة بنفس الألوان الموجودة على قطعة الورق ، ثم تغطي بالدهان الزجاجي القلوي ثم تحرق في الفرن .

رابعاً - تنشر القطع الموسومة من كل بلاطة ، وبذلك يتكون لدينا منظر تصويري من الخزف مقطوع إلى عدة قطع غير منتظمة .

خامساً - تجمع هذه القطع في قالب ، ثم يصب على ظهرها طبقة سميكة من الملاط السائل ، حتى يمكن أن ينفذ إلى شقوق القطع ويلحمها ، وبذلك يتكون منظر تصويري من بلاط الفسيفساء .

F. Sarre : Denk maler persicher kununst; PP. 120 - 134, Pl 89-109.

(١)

Arthur Lane : Later Islamic Pottery; P. 39.

(٢)

وقد استمرت تغشية المباني والعمائر ببلاطات الفسيفساء ، حتى أوائل العصر العثماني ، وخاصة في مدينة بروسة التي كانت عاصمة العثمانيين في ذلك الوقت

٢ - بلاطات القاشاني المربعة : ولما كانت عملية صنع قطع الفسيفساء عملية دقيقة ، وتحتاج إلى وقت طويل وأيد عاملة كثيرة ، وخبرة فنية ودراية تامة بهذه الصناعة ، فقد لجأ الخزافون إلى طريقة أسرع وأوفر في الجهد والمال . ومن ثم فقد بدأوا في صناعة بلاطات كبيرة مربعة من الخزف ، خاصة عندما أقبل السلاطين والأمراء إقبالاً شديداً على زخرفة قصورهم ومساجدهم وحتى قبورهم ببلاطات الخزف . ومن العوامل التي شجعت الخزاف على الإقبال على صناعة بلاطات القاشاني ، أن مثل هذه البلاطات الكبيرة ، تمكنه من إخراج الموضوع الزخرفي أكثر إتقاناً ، وذلك لقلة البلاطات التي تكون الموضوع . وقطع الفسيفساء تحتاج إلى عامل فني ليس لصنعها وزخرفتها فحسب ، بل وفي ترصيعها في مكانها في العمائر ، بعكس بلاطات القاشاني ، فهي لا تحتاج لمثل هذا الجهد ، وذلك لكبر حجمها .

ويسبق عملية زخرفة البلاطات المربعة ، وضع تصميم زخرفي يناسب المكان المراد تغطيته ، ثم تقسيم الموضوع الزخرفي على عدد البلاطات التي يحتاج إليها المكان . ومما يجب ملاحظته في صناعة القاشاني العثماني ، مراعاة أن تتم عملية حرق البلاطات دفعة واحدة وفي درجة حرارة واحدة حتى لا يكون هناك اختلاف في درجات اللون الواحد .

وتحتاج زخرفة بلاطات القاشاني إلى خبرة فنية كاملة ، إذ يجب على الفنان أن يراعى عدة اعتبارات قبل وضع التصميم الزخرفي وذلك من حيث شكل المكان ومساحته ، والمسافة التي سوف ترى منها البلاطات ، أي هل ستعمل داخل المباني أو خارجها .

أما العناصر الزخرفية التي كثر استعمالها في بلاطات القاشاني ، وخاصة في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، فهي العناصر الكتابية والهندسية والنباتية ، مثل زهر النسرين والسوس والنجس والورد والحشخاش والأقحوان كذلك الألوان المستعملة في الزخرفة في ذلك الوقت كانت تختار بعناية تامة ، مع مراعاة التوافق والانسجام فيها ، وكانت الزخارف ترسم عادة على أرضية بيضاء ، مما يجعلها أكثر وضوحاً وأبدع رونقاً .

ولكن تلك الميزة التي رأيناها في خزف القرنين السادس عشر والسابع عشر ، قد تلاشت مع الأسف في قاشاني كوتاهية في القرن الثامن عشر ، إذ لم يراع فيه توافق العناصر الزخرفية مع المكان ، ولم يعد للألوان فيها ذلك الانسجام ، كما فقدت الزخارف الكتابية كثيراً من رونقها السابق .

٣ - بلاطات القاشاني البارز : وهي البلاطات التي تغشى بها حنيات المحاريب ، وبطون العقود ، والمقرنصات ، وكوشة العقد والقباب والأقباء وغير ذلك من الأجزاء المعمارية غير المسطحة :

الألوان :

وتلعب الألوان دوراً هاماً في تاريخ الخزف التركي ، فهي تساعد في كثير من الأحيان على تأريخ بعض القطع غير المؤرخة ، وذلك لأن كل فترة من فترات العهد العثماني كان يمتاز خزفها بألوان معينة . فيمتاز خزف القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، باحتوائه على اللون الأصفر والبني والأرجواني ، هذا إلى جانب اللون الأزرق بدرجاته الفاتح والداكن ، والأخضر الزرعي . وفي أوائل القرن السادس عشر اختفى اللونان الأصفر والبني ، واقتصرت الزخرفة على اللون الأزرق بدرجاته مع الحدود السوداء والخضراء . وعند منتصف القرن السادس عشر بدأ يظهر اللون الأحمر الطماطمى (Amenian bole) الذي يعتبر من أهم مميزات الخزف التركي ، وعلى ذلك فإن وجود اللون الأحمر على قطعة من الخزف ، يجعلنا نحكم عليها في اطمئنان ، بأنها ليست من صناعة القرن الخامس عشر ولا الربع الأول من القرن السادس عشر ، ولكن ليس معنى هذا ، أن عدم وجود اللون الأحمر على بعض القطع ينفي نسبتها إلى القرن السادس عشر . وقد استمر وجود اللون الأحمر على الخزف التركي حتى القرن التاسع عشر ، إلا أنه فقد رونقه وبهائه ، منذ القرن السابع عشر ، وأصبح لونه يميل إلى البني الفاتح .

وقد كان اللون الترجوازي الباهت يستعمل حتى النصف الأول من القرن السادس عشر ، ثم أخذ بعد ذلك يتحول إلى اللون الترجوازي الداكن أو الأخضر المائل إلى الزرقة . وفي القرن الثامن عشر ، بدأ يظهر اللون الأصفر مرة أخرى وخاصة في خزف كوتاهية ، والأواني الفخارية من صناعة مدن الدردنيل . كما ظهر لون جديد هو البنفسجي الذي ينتج من استخدام أكسيد المنجنيز على قاعدة قلوية .

الباب الرابع

الزخارف

تختلف طرز ومدارس الفن التركي اختلافاً بيناً بالنسبة لفروع الفن المختلفة ، فنجد طرز الفن المعماري مثلاً تنقسم إلى سبعة أقسام زمنية هي :

- ١ - طراز بروسه ويمتد من ١٢٢٥ إلى ١٥٠١ .
- ٢ - الطراز الكلاسيكي في العصر الذهبي من ١٥٠١ إلى ١٦١٦ .
- ٣ - طراز إحياء المدرسة القديمة من ١٦١٦ إلى ١٧٠٣ .
- ٤ - طراز لاله (شقائق النعمان) من ١٧٠٣ إلى ١٧٣٠ .
- ٥ - طراز الباروك من ١٧٣٠ إلى ١٨٠٨ .
- ٦ - الطراز الإمبراطوري من ١٨٠٨ إلى ١٨٧٤ .
- ٧ - الطراز الكلاسيكي بالحديد من ١٨٧٤ إلى ١٩٣٠ .

أما طراز الفن الزخرفي البحت ، فلا تفصلها عن بعضها البعض حدود زمنية بل إن عناصرها الزخرفية هي التي تميزها ، وهي تنقسم كذلك إلى سبعة مدارس هي :

الطرز الهندسي :

يتكون الطراز الهندسي من العناصر الآتية : الخطوط بأنواعها المستقيمة والمائلة والمنكسرة ، والمتوجة ، ومن المربع والمستطيل والمعين والمثلث ، والدوائر ، والعمود بأشكالها المختلفة . كذلك يتكون من الأشكال السداسية والمثمنة والمعددة الأضلاع ، والأطباق النجمية . على أن الأسلوب الهندسي لا يكون في معظم الأحيان موضوعاً زخرفياً قائماً بذاته ، وخاصة بالنسبة للخزف ، اللهم إلا في بلاطات الفسيفساء في القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، ولكنه يشترك مع الطرز الأخرى ، فهو يقوم بتحديد وتقسيم الموضوع الزخرفي إلى وحدات .

الطرز الرومي (Roumi) :

والمعنى الحرفي لكلمة رومي ، هو روماني ، وهو الاسم الذي أطلقه السلاجقة على الأناضول^(١)

Arthur Lane : Late Islamic Pottery; P. 47.

عندما استولوا عليها وانتزعوها من الدولة البيزنطية الرومانية في القرن الحادى عشر . ولفظ رومى ، اصطلاح فنى يطلقه الأتراك على الزخارف المحورة من الرسوم الحيوانية والنباتية ^(١) . وكان أول من استعمل هذه الزخارف هم الأتراك القاطنون فى وسط آسيا ، ومنها انتشرت إلى جميع ولايات العالم الإسلامى حتى إسبانيا . وقد استعملها السلاجقة بكثرة حتى أصبحت من أهم المدارس الزخرفية فى عهدهم ، فى إيران وفى الأناضول . ولما جاء العثمانيون ، وهم ، الذين يعتبرون أنفسهم الورثة الشرعيين للسلاجقة الروم ، استعملوا كذلك أسلوبهم الزخرفى وطوروه ، حتى وصل إلى درجة عظيمة من الروعة والإتقان ، ثم أطلقوا عليه الاسم الذى كان يعرف به أسلافهم السلاجقة فى الأناضول وهو (الروم) . أما الأوربيون فقد أطلقوا كلمة أرابيسك (أى عربى) على ذلك الأسلوب الزخرفى ، وقد حورت فيه العناصر الزخرفية إلى درجة أبعد عنها كثيراً عن أصولها وأصبح من العسير معرفتها ، ومن ثم فقد أطلقوا عليه اسم الجنس الذى أكثر من استعماله فى فنونه التطبيقية ، وهو الجنس العربى . وعلى ذلك فكلمة (رومى) هى الاصطلاح الذى أطلقه الأتراك على الأسلوب الزخرفى المكون من ، العناصر النباتية والحيوانية المحورة ، والذى يعرفه الأوربيون باسم (أرابيسك) انظر شكل ^(٢) .

وتكاد تكون زخارف مدينة ملتس (Melos) مقصورة على الزخارف الرومية وكذلك خرف مدينة بروسه عامة . على أن الطراز الرومى ، كان طرازاً مشتركاً مع باقى الطراز طوال العصر العثمانى .

طراز الهاتاي (Hatayi) :

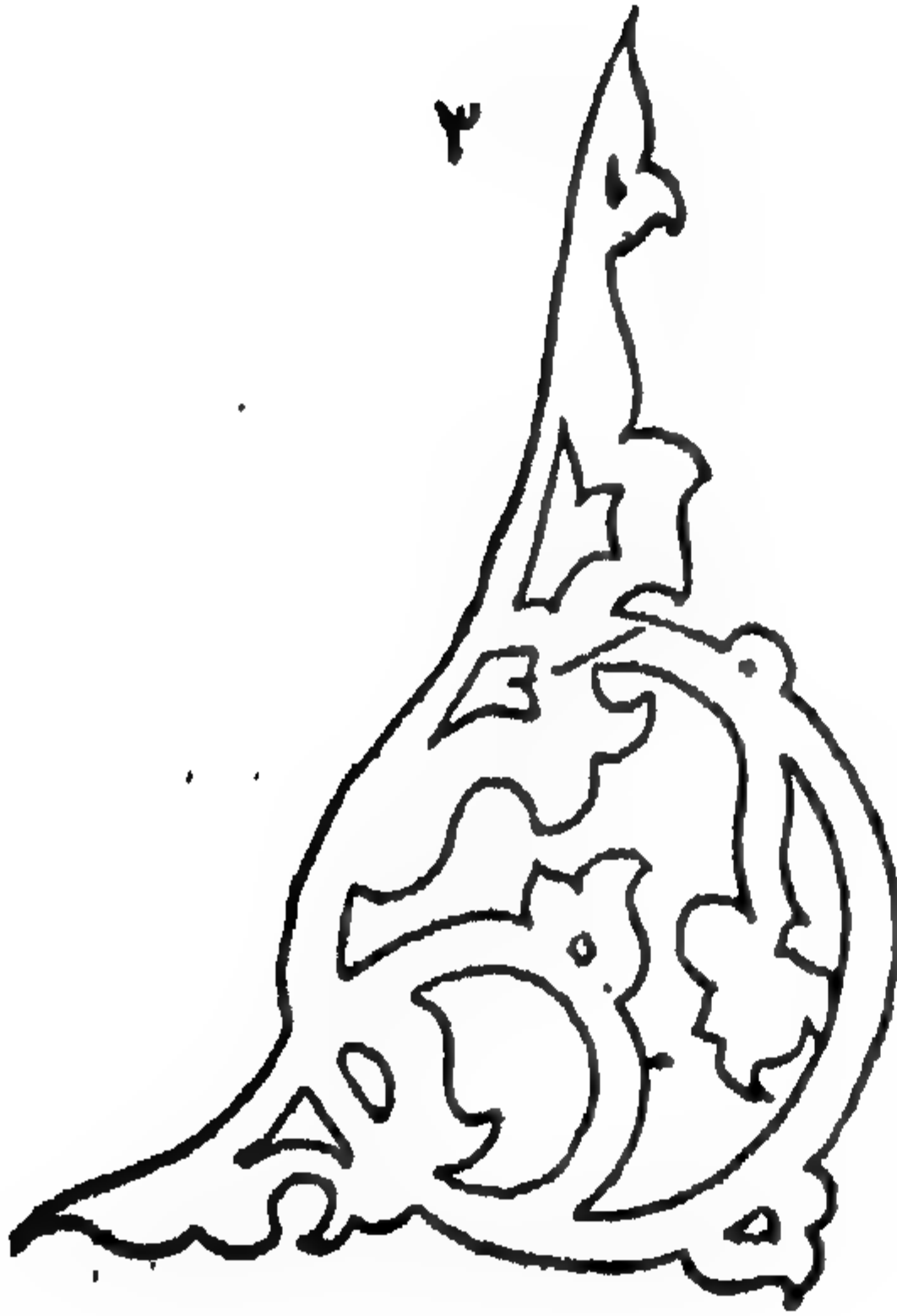
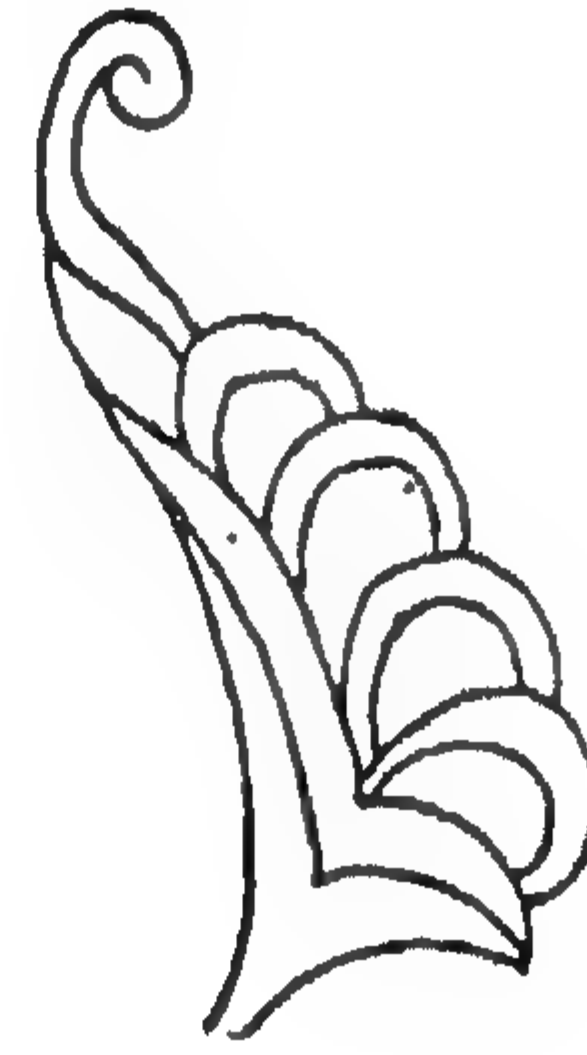
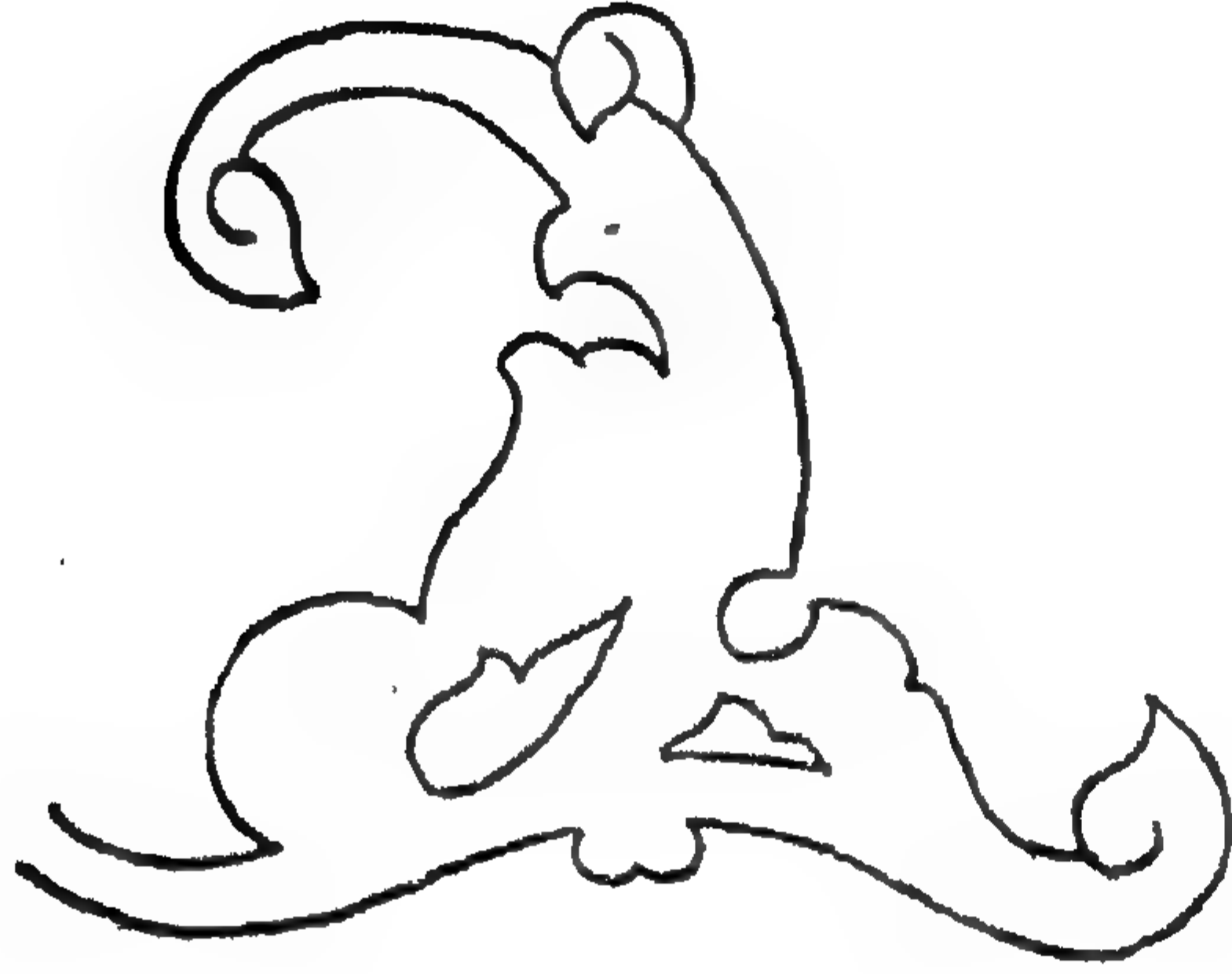
لقد استعمل السلاجقة كذلك أسلوباً زخرفياً آخر ، قوامه رسوم الزهور والأوراق النباتية المحورة بالطريقة الصينية . وأول من استعمل هذا الأسلوب ، هى بلاد التركستان الشرقية ، التى كان يطلق عليها اسم هاتاي ، ^(٣) (Hatax) ، وقد تطور هذا الأسلوب فى العصر العثمانى وأصبح من أهم أساليبهم الزخرفية ، ولذلك أطلقوا عليه اسم أول من استعمله وهم سكان (Hatay) .

ويختلف أسلوب هاتاي عن الأسلوب الرومى فى نقطتين :

أولاً - زخارف الهاتاي تقتصر على رسوم الزهور والأوراق النباتية ، أما الأسلوب الرومى ، فعناصره قوامها الرسوم الحيوانية والنباتية عامة .

ثانياً - من اليسير معرفة العناصر الزخرفية والمحورة فى أسلوب الهاتاي ، بينما يصعب معرفة أصولها فى الأسلوب الرومى ، وذلك لشدة تحويرها .

شكل (١)



(١، ٢، ٣، ٤) عناصر زخرفية محورة لورقة نباتية المعروفة باسم روى (الأرابيسك) ■

(٥) زخرفة محورة من السحاب الصيني (نشي)

نقلا عن (جلال أسعد أرسفان)

ويظهر أسلوب الهاتاي واضحاً في الخزف بروسية وأزنيك في القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس وكانت زخارفه باللون الأزرق بدرجته على أرضية بيضاء والرسوم محددة باللون الأسود . على أننا كثيراً ما نجد الأسلوبين (الرومي) و (الهاتاي) مستعملين في وقت واحد بل وعلى قطعة واحدة من الخزف .

الرسوم الحيوانية والأدمية (Zoomorphique) :

لقد رسم إنسان ما قبل التاريخ على جدران كهفه ، صور الحيوانات التي يصطادها ويعيش معها ، ولكننا لا نعرف على وجه التحديد ما إذا كان الغرض من هذه الرسوم الزخرفة والزينة ، أم هي مجرد رموز وطلاسم لجلب النفع واتقاء الشر .

وقد نسب الإنسان^(١) البدائي لبعض الحيوانات قوى إلهية خارقة واعتبرها أصل سلالة التي انحدرو منها ، واختصت كل قبيلة^(٢) بحيوان خاص قدسته وعبدته ومن ثم نشأت عبادة الأوثان . وقد توارث الإنسان هذه العقائد جيلاً بعد جيل ، حتى عصر الحضارات القديمة^(٣) . فقد كان الأتراك القدماء يعتقدون أنهم من سلالة الذئبة وبذلك اعتبروها أصل سلالتهم .

وتحدثنا الأساطير^(٤) القديمة ، أن الصينيين القدماء كانوا يعتقدون أن الجهات الأصلية الأربعة ، في قبضة أربعة حيوانات خرافية ، هي السحلفاة وتمثل المنطقة المتجمدة أى الجهة الشمالية ، والتنين وهو يقبض على المنطقة الشرقية حيث تهب الرياح ويأتى المطر ، والعنقاء وتتحكم في المناطق الحارة أى الجهة الجنوبية . أما النمر فيمثل الجهة الغربية ، وهى الجهة التى هجم منها الأتراك على الصينيين في عصر الحصاد . وكانت هذه الحيوانات ترمز في نفس الوقت إلى الفصول الأربعة ، فالسحلفاة رمز للشتاء ، والتنين رمز للربيع والعنقاء رمز للصيف ، والنمر رمز للخريف .

أما الأتراك^(٥) فقد كانت لهم حيوانات أخرى ترمز للجهات الأربع هى : الخنزير البرى ويمثل الجهة الشمالية ، والنسر ويرمز للجنوب ، والكبش ويمثل الجهة الشرقية ، والجهة الغربية ويمثلها الكلب .

وقد أكثر الصينيون والأتراك القدماء القاطنون في شمال آسيا من استعمال الرسوم الحيوانية التي خضعت للأساليب الفنية المحورة تجويزاً كبيراً ، حتى أنه أصبح من العسير في كثير من الأحيان

E. Forrer : Stratification des langues et des peuple dans le Proche-Orient Prehistorique; P. 242. (١)

J. Garstang : The Hittite Empire; P. 9. (٢)

S. Longdon : Mythology of all Races; P. 95. (٣)

G. Glemen : Religions of the world, their nature, their history; P. 133. (٤)

Celal Esad Arceyan; P. 35. (٥)

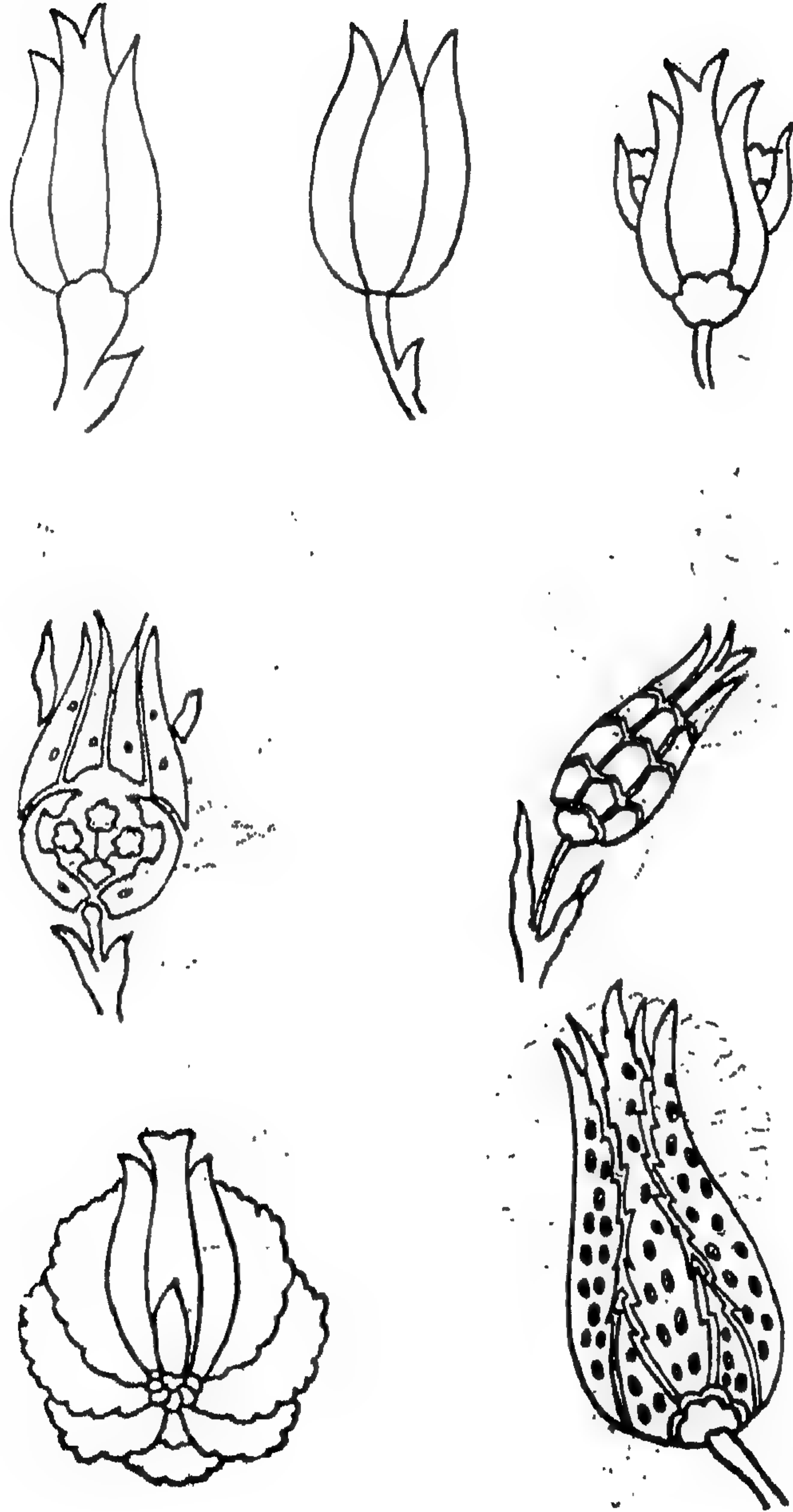
شكلى (٢)



زخارف محورة لزهرة القرنفل

نقلا عن (جلال أسعد أرسفان)

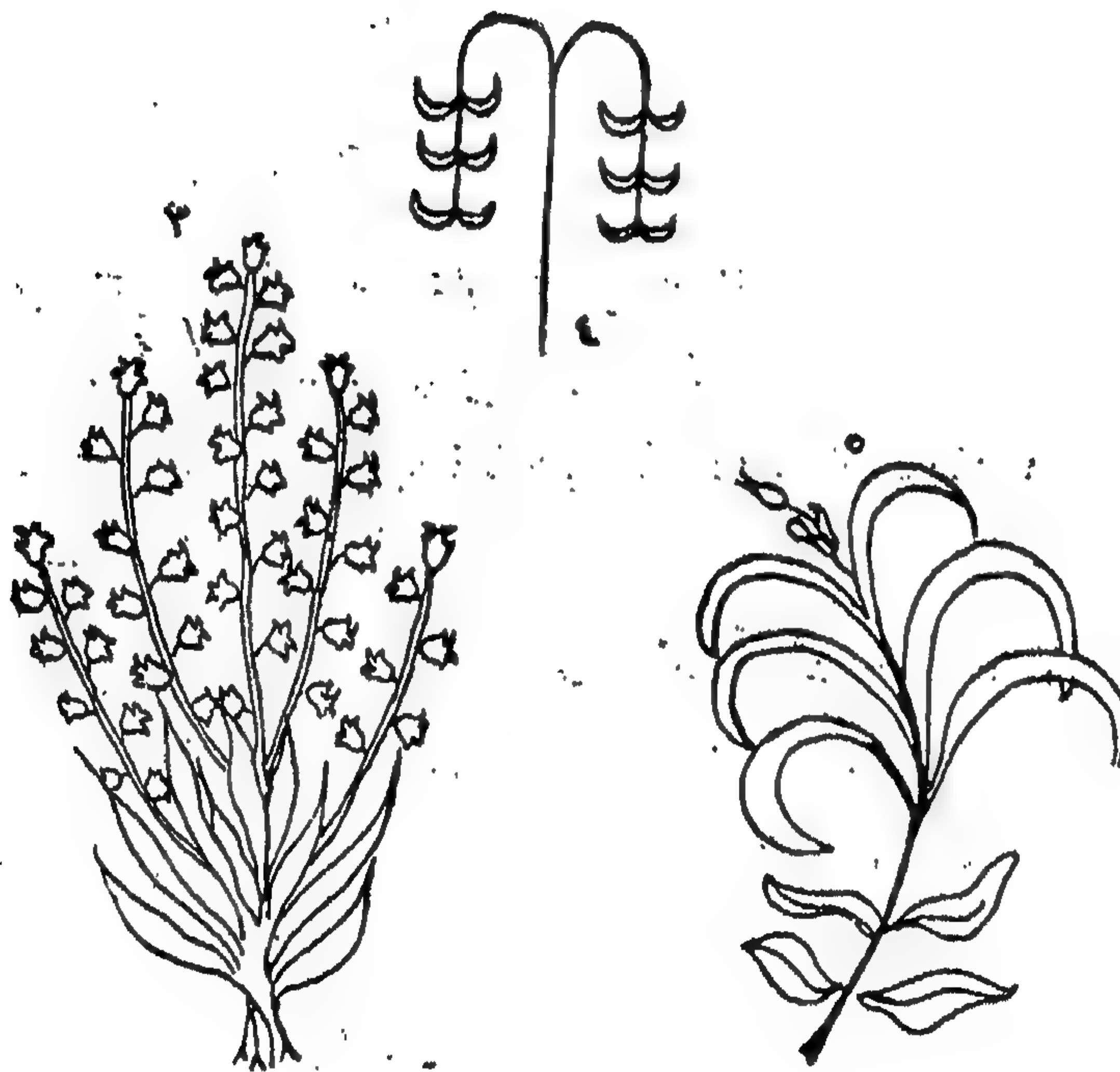
شكل (٣)



زخارف محورة لزهرة السوسن

نقلا عن (جلال أسعد أرسفان)

(شكل ٤)



١ - زخرفة محورة لزهرة (عرف الديك)

٢ ، ٣ - زخارف محورة لزهرة السوسن

٤ ، ٥ - زخارف محورة لزهرة العسل (سلطان الغابة)

نقلا عن (بجلال أسعد أرسفان)

تميزها . ولما كان الأتراك العثمانيون مسلمين متعصبين لدينهم ، فقد نبذوا رسوم عهد الوثنية ، ولكنهم لم يتخلصوا من تأثيرها كلية ، بل حوروها لدرجة تعذر معها الاستدلال عليها ، وصارت زخارف مجردة ، تدخل ضمن الطراز الرومى (الأرابيسك) .

كما استعمل العثمانيون رسوم الحيوانات بصورها الطبيعية إلى حد كبير وخاصة حيوانات الصيد ، ومن أحسن الأمثلة لذلك ، خزف أزنك فى الربع الأول من القرن السادس عشر ، انظر لوحة (١) . أما الرسوم الآدمية على الخزف التركى ، فهى تختلف باختلاف المراكز الصناعية ، والعصر الذى صنعت فيه ، سواء من ناحية الأسلوب التصويرى ، أو من ناحية الزى . فرسوم الأشخاص على خزف القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، تشبه إلى حد كبير رسوم الأشخاص الصفوية من حيث السحنة والزى ، وخاصة تلك العمامة الكبيرة التى تغطى الرأس ، وهى غالباً رسوم نصفية (Bust) أما رسوم خزف القرن الثامن عشر فهى أكثر بداءة من السابقة كما أنها رسوم كاملة . ولذلك تعتبر وثيقة مؤرخة للزى العثمانى وخاصة للطائفة الأرمنية التى أنتجت ذلك الخزف . اللوحين (١٤) ، (١٨) .

طراز الرسوم النباتية والزهور :

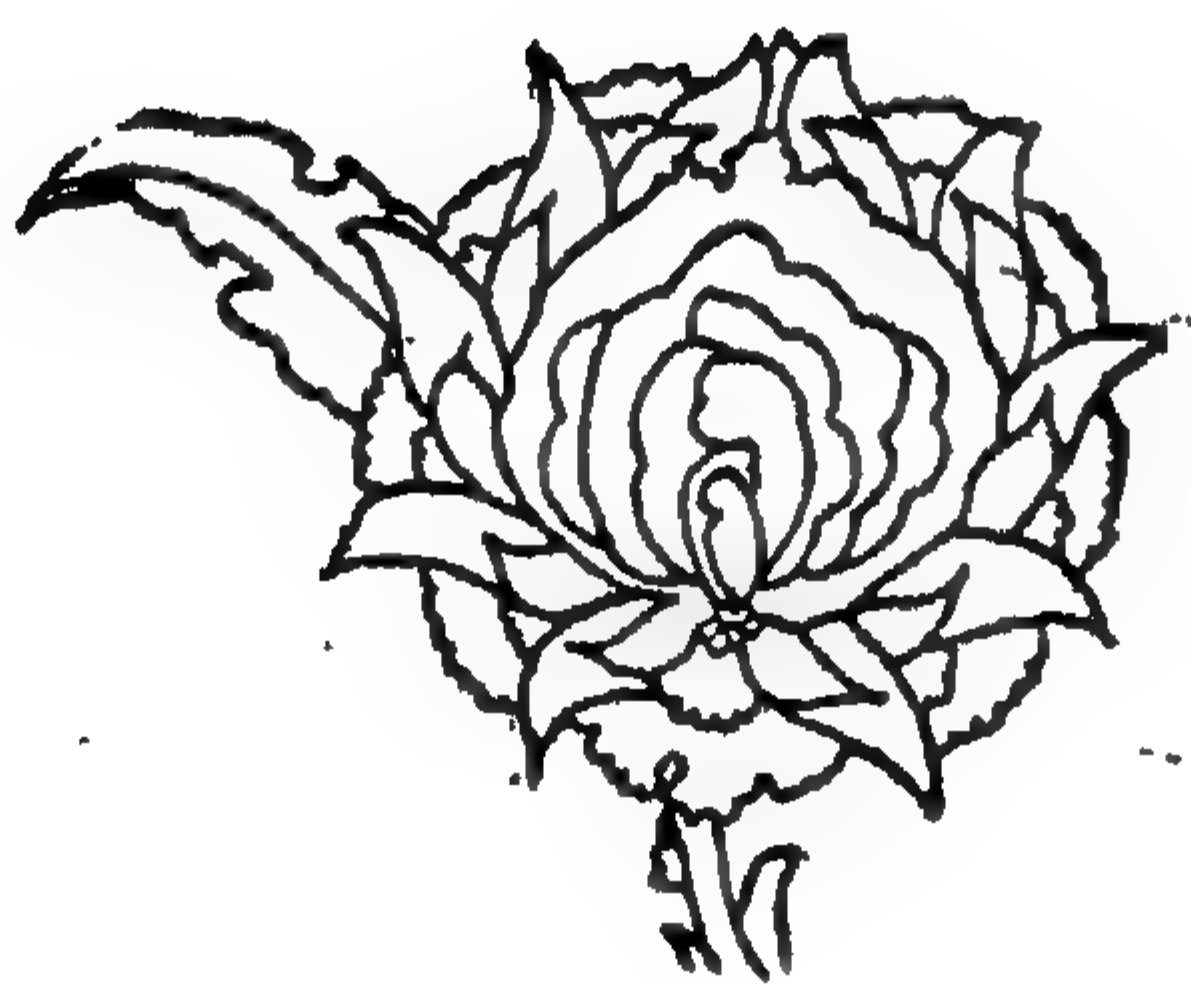
ولمى جانب الزخارف الهندسية والأسلوب الزخرفى المحور بقسميه ، الرومى ، والهاتى ، استعمل العثمانيون أسلوباً واقعياً يمثل الطبيعة أصدق تمثيل ، بل هو يمثلها فى أبهى حللها وكما يجب أن تكون ، ولذلك فهو من هذه الناحية ، أسلوب واقعى مثالى . وقد تأثر العثمانيون بهذا الأسلوب الحديد عن طريق أوربا فى عصر النهضة ، وإن كانوا يطلقون عليه هذا الاصطلاح (Chukoufa tarzı tchitchieki) ومعناه الحرفى هو (طراز القاشانى الصينى) .

وقد وجد الفنانون فى نبات وزهور بلادهم ، مصدراً غنياً يأخذون منه عناصر أسلوبهم الحديد . ومن الزهور التى فضلوها وأكثروا من استعمالها زهرة القرنفل شكل (٢) والورد شكل (٥) وكرز الصنوبر شكل (٨) واللاله (شقائق النعمان) وزهر الرومان شكل (٦) والسوسن شكل (٣) وزهرة النسرين .

وتتكون زخارف الزهور من خمسة أجزاء رئيسية هى : الفروع الكبيرة والفروع الصغيرة (Sorolls) والأوراق والبراعم ثم الزهور . ولذلك فإن الفنان يستطيع أن يكون موضوعاً زخرفياً كاملاً ، قوامه ، زهرة واحدة بأجزائها الخمسة السابقة .

وتعتبر الفروع النباتية الهيكل العظمى أو العمود الفقري للموضوع الزخرفى ، لذلك كان الفنان التركى ، يسمي الموضوع الزخرفى بعدد الفروع المستعملة فيه ، فيسمى الموضوع الذى استعمل

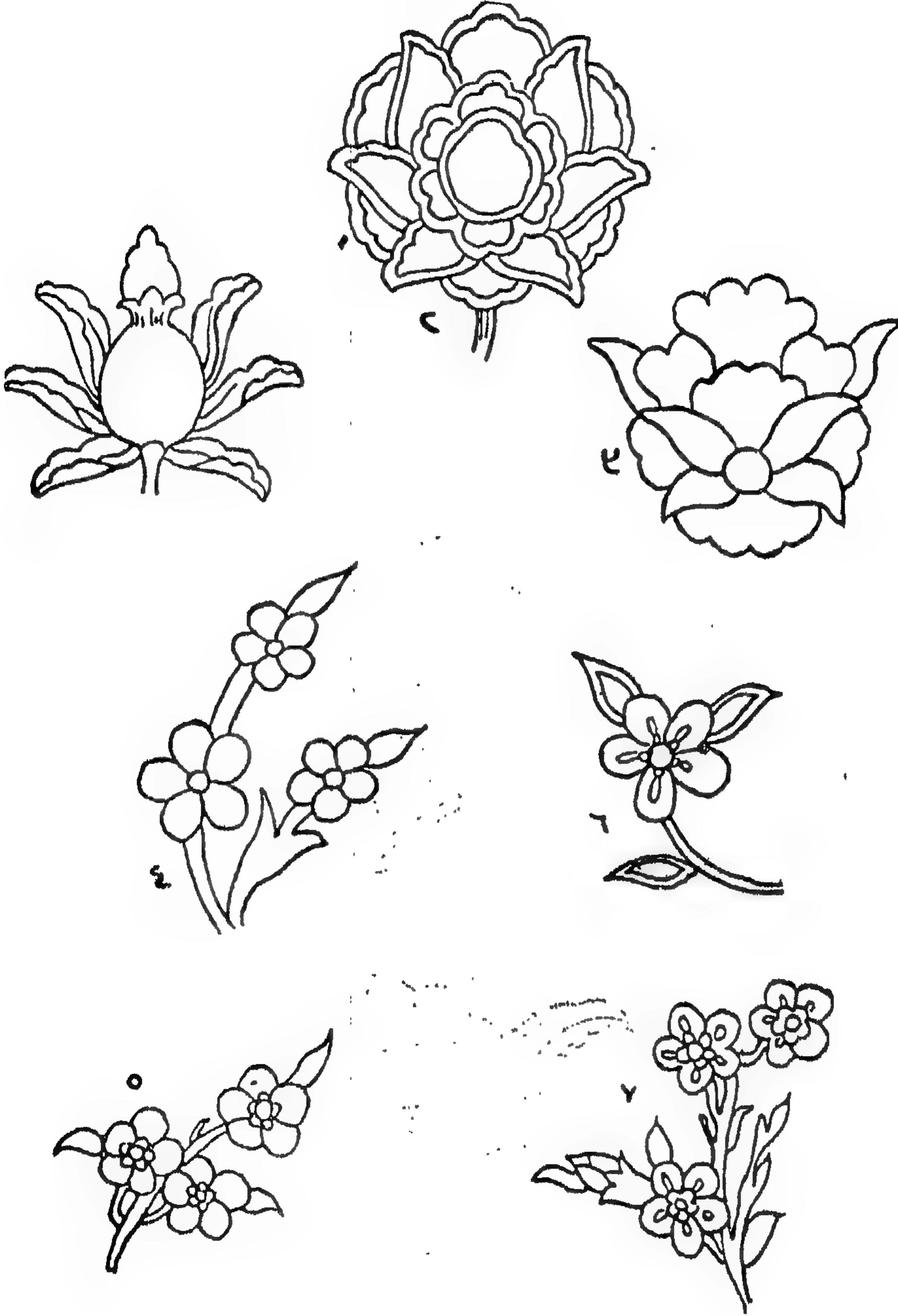
(شكل ٥)



زخرفة محورة لزهرة الورد

نقلا عن (جلال أسعد أرسفان)

(شكل ٦)



(١ ، ٢ ، ٣) زخرفة محورة لزهرة الرمان

(٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧) زخارف محورة لزهرة كف السبع

نقلا عن (جلال أسعد أرسفان)

فيه فرعاً نباتياً واحداً باسم (tekiplikli) أى ذى الخيط الواحد ، وإذا تكون من فرعين سمي (tchifliplikli) أى ذو الخطين ، وإذا تكون من ثلاثة فروع سمي (utchiplikli) أى ذو الخيوط الثلاثة .

وقد أكثر الفنانون الأتراك من رسم بعض الزهور في موضوعاتهم الزخرفية ، بالأساليب المختلفة ، الرومية والهاتائية والطاراز الواقعي ، حتى أضحت هذه الزهور طابعاً مميزاً للزخرفة التركية عامة . ولقد ساعدت رسوم هذه الزهور إلى حد كبير ، في تأريخ التحف التركية ، وذلك اعتماداً على الأسلوب الذى رسمت به ، ومن أهم هذه الزهور زهرة القرنفل شكل (٢) .

ولا يعرف على وجه التحديد الموطن الأصلي لزهرة القرنفل ، التى يسميها الأتراك (Karanfil) وإن كان من المحتمل أن يكون موطنها الصين أو إيران . وقد عشق الأتراك هذه الزهرة عشقاً جعلهم يرسمونها على كل منتجاتهم الفنية ، كما عنوا بزراعة أنواع متعددة منها ، فقد زادت مدينة إسطنبول في القرن الثامن عشر أكثر من مائتي نوع منها .

ومن العناصر الهامة في الزخارف النباتية كذلك ، رسوم الأشجار وهى تتكون من ثلاثة أجزاء رئيسية هى : الساق والفروع والأوراق . ومن الأشجار التى كثر استعمالها في الزخارف التركية شجرة السرو وأشجار الدوم والنخيل .

وتعرف شجرة السرو بالتركية باسم (Selvi) وهى من الأشجار التى تزرع في الجبال ، حتى تغطي راسها النفاذة ، على الروائح الضارة المنبعثة من جثث الموتى . ولهذه الشجرة مقام خاص عند الأتراك ، فهى رمز الخلود في عقيدتهم ، وذلك لندام خضرة أوراقها في كل فصول السنة ، وهى بذلك تعبر عن الحياة المتجددة ، الخالدة ، ومن ثم نشأ تقديس الأتراك للون الأخضر . ولهذا السبب ، أكثر الفنانون من رسم هذه الشجرة في زخرفة الأجزاء المقدسة من المباني والعمائر كالحاريب والميضات ، كما رسموها على سجاجيد الصلاة ، وكان الفنان يراعى دائماً أن يكون رسمها في وضع رأسى كما في شكل (٨) .

كذلك استعملوا رسوم شجرة الدوم التى تعرف بالتركية باسم (hourma agadji) ، ويرسم الأتراك هذه الشجرة على شكل شجرة السرو وقد أحنى الرياح قممتها ، أما أشجار النخيل فقد كان لها عند الأتراك معنى دينى خاص ، إذ أنهم يعتبرونها من أشجار الجنة ، وهى رمز الكفاف ، فإن العربى ساكن الصحراء يستطيع أن يعيش على ثمارها وحدها دون غيرها . ولذلك فلإننا نجد ، رسومها كذلك في الأماكن المقدسة الحاريب والمساجد والمقابر كما نجدها على سجاجيد الصلاة وغيرها .

(شكل ٧)



زخارف محورة لورقة نباتية

نقلا عن (جلال أسعد أرسفان)

الثمار :

لم يكن للثمار أثر واضح في الزخارف الكلاسيكية التركية ، وأول ظهور لها ، كان في عصر زهرة اللاله (شقائق النعمان) . على أن الثمار لم تكن ترسم كموضوع قائم بذاته ، ولكنها كانت تستعمل كعنصر ثانوى ، وهى ترسم غالباً مع أواني الزهور ، أو أطباق الفاكهة بدون أوراق أو فروع . ومن الثمار التى استعملها الأتراك في زخارفهم ، الكمثرى والخوخ والتفاح والتين ، والرمان وبصفة خاصة البلح . ويعتبر الأتراك البلح والرمان من فواكه الجنة .

ومن الأوراق النباتية التى كثر استعمالها في الزخارف التركية ورقة العتر (berkiitri) ، التى كثيراً ما رسموها بالأسلوب الزخرفى المحور الذى يصعب معه ، في كثير من الأحيان معرفتها . وهذه الورقة شكلان في الزخارف التركية ، فأحياناً ترسم على شكل ورقة ذات ثلاثة فصوص (seberki) وأحياناً أخرى ترسم بخمسة فصوص (penberk) .

كذلك استعمل الأتراك أوراق الغار والكنكر والعنب ، على أن هذه الأوراق الأخيرة لم تظهر بكثرة في الزخارف التركية إلا في القرن الثامن عشر مع أسلوب الباروك .

طراز زهرة اللاله (شقائق النعمان) :

وتعرف بالتركية باسم (lâle) ^(١) . وقد كتب (Cevad Ruçtu) ^(٢) مقالا عن زهرة اللاله ، ذكر فيه أن الأتراك أخذوها عن الهولنديين على يد سفير النمسا في إسطنبول ، في القرن السابع عشر في عهد السلطان محمد الثالث ، إلا أن هذا القول يدحضه التاريخ والواقع المادى ، فالتاريخ يقرر أن الهولنديين عرفوا زهرة اللاله من الأتراك في القرن السادس عشر ، أما الواقع المادى الذى لا يدع مجالاً للشك ، فهو وجود زهرة اللاله ممثلة على الخزف والنسيج والسجاد التركى ، منذ أواخر القرن الخامس عشر . على أننى أعتقد أن (Rüçtu) كان يعنى بما ذكره في مقاله ، نوعاً معيناً من زهرة اللاله ، استنبته الهولنديون وأخذوه عنهم الأتراك في القرن السابع عشر .

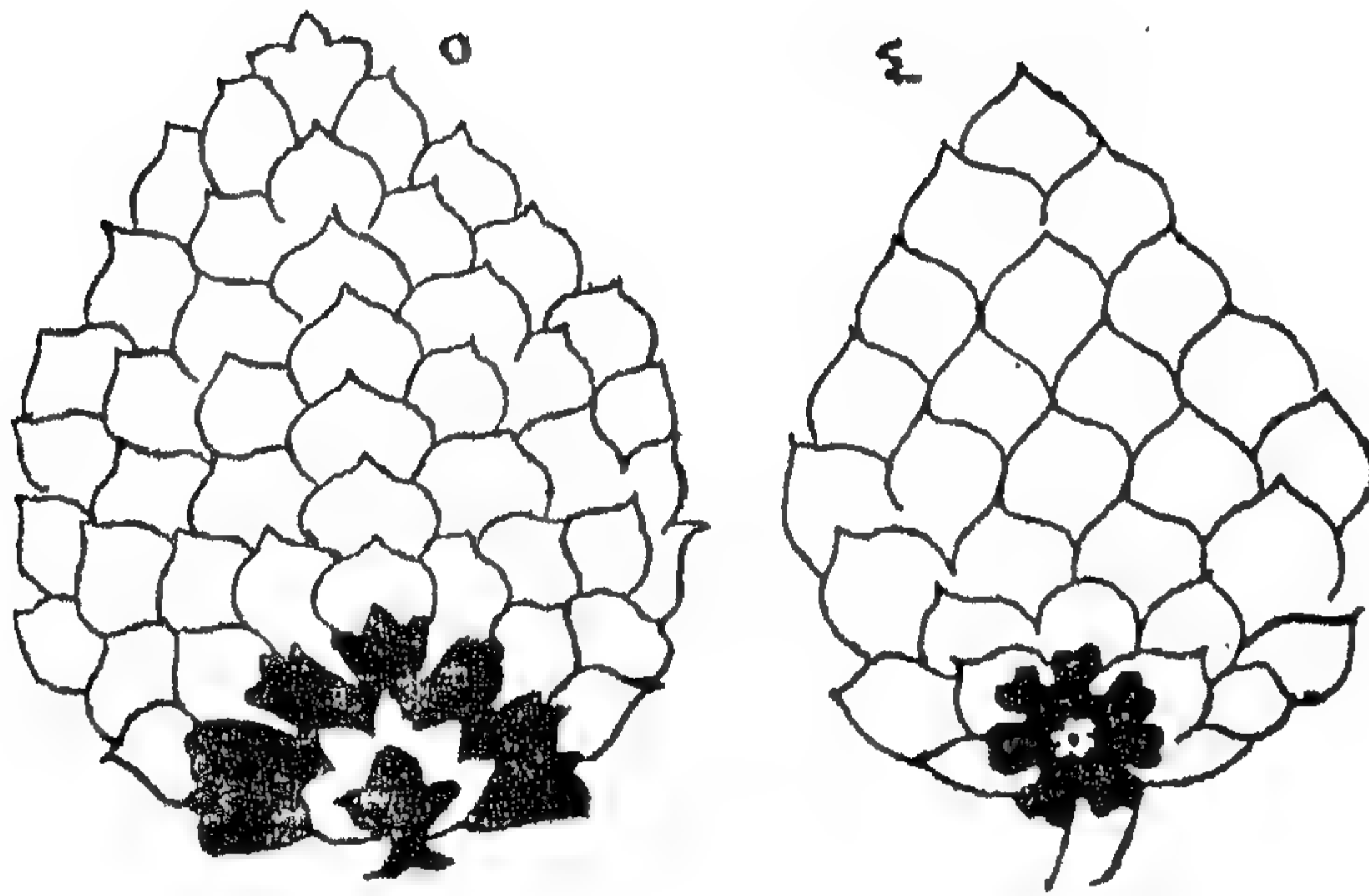
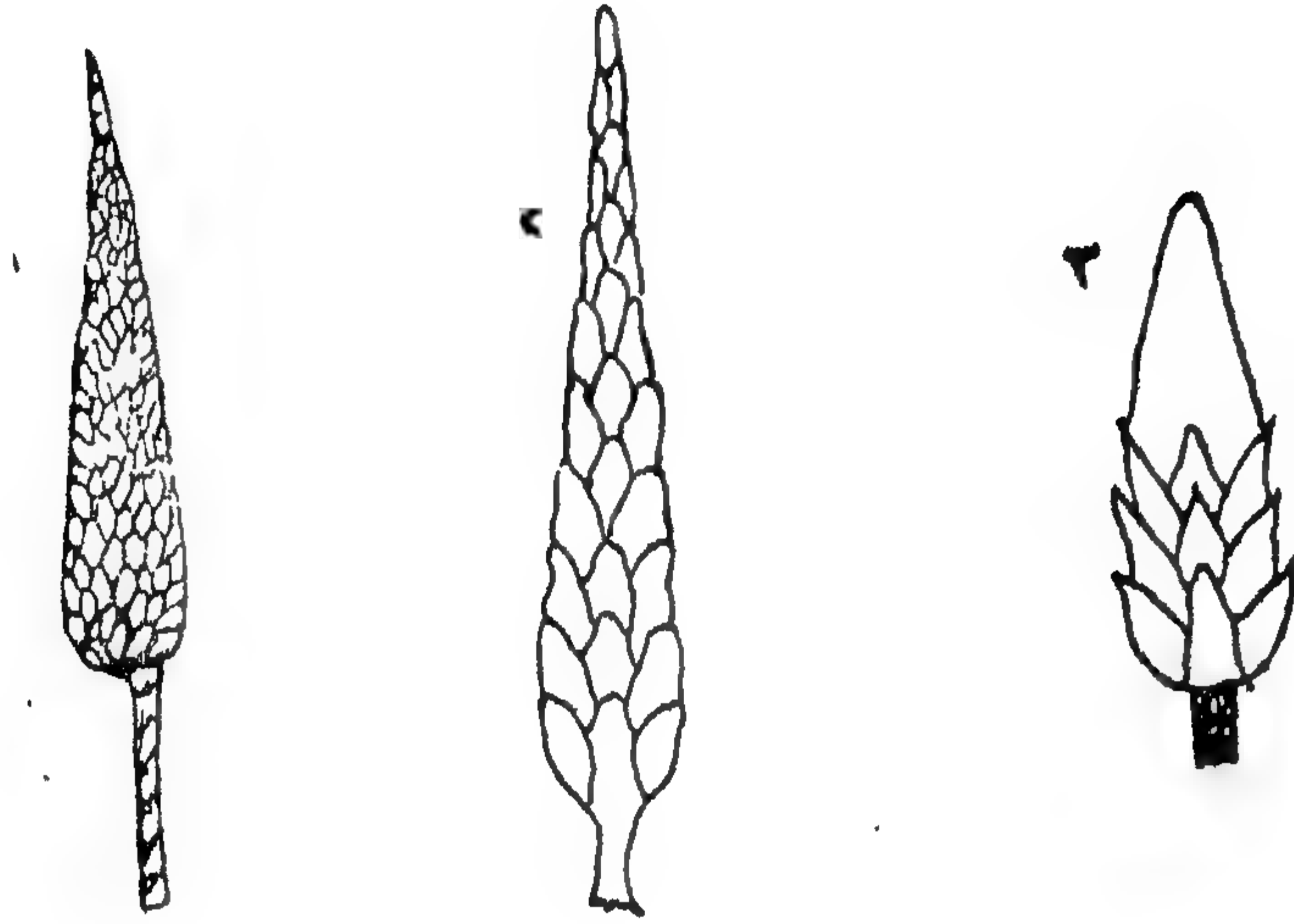
ولقد أكثر العثمانيون من استخدام هذه الزهرة في موضوعاتهم الزخرفية في القرن الثامن عشر ، وخاصة في عهد السلطان أحمد الثالث ، حتى أصبح هذا العصر يعرف في تاريخ الزخرفة التركية

(١) الترجمة الحرفية لكلمة (لاله) هى شقائق النعمان ، وليست زهرة الخزامى أو قرن الغزال كما تسميها بعض المراجع .

Celal Baid Arseven. P. 58

(٢)

(شكل ٨)



(١ ، ٢ ، ٣) زخارف محورة لشجرة السرو

(٤ ، ٥) زخرفة لزهرة الصنوبر

نقلا عن (جلال أسعد أرسفان)

باسم عصر زهرة اللاله (lâle devri). فقد تبارى هواة هذه الزهرة ، في استنبات أنواع جديدة منها ، حتى إنه يقال ، إنه كان يوجد في حدائق إسطنبول أكثر من ألف نوع منها . هذا وجاء في بعض المخطوطات التركية^(١) أسماء ثمانية وخمسين وخمسمائة نوع جديد ، يمتاز كل منهما بشكله ولونه الخاص .

وهناك مخطوطات رسمت فيها صور ملونة تبين خصائص كل نوع منها . كما أنشئت معاهد جديدة لتدريس خصائص هذه الزهرة ، وطريقة استنباتها وتهجين أنواع جديدة منها ، وهكذا نرى كيف بلغ اهتمام الأتراك بهذه الزهرة في القرن الثامن عشر ، حتى إنه كان يدفع في بعض الأحيان ، ما يبلغ الخمسمائة جنيه ثمناً لنوع جديد من أنواعها ، شكل^(٢).

على أن اهتمام الأتراك بزهرة اللاله لم يكن مرجعه إلى جمالها فسحب ، بل كذلك لبعض ، المعتقدات الدينية ، وقد يأتي هذا الاعتقاد من اسم الزهرة نفسها ، إذ أن كلمة (لاله) التركية تتكون من نفس الحروف التي يتكون منها لفظ الجلالة (الله) ومن ثم فقد أكسب هذا التشابه في الحروف ، زهرة شقائق النعمان ، شرفاً وقدسية عند الأتراك المتمسكين بأهداب دينهم .

وليس أدل على اعتزاز الأتراك وعظم تقديرهم لهذه الزهرة ، من أن فنانيهم رسموها في أشكال تشبه شارتهم المميزة لدولتهم وهي الهلال ، فقد وجد بمسجد السليمانية بأدرنه ، عمود محفور عليه ، رسم زهرة اللاله في وضع مقلوب جعلها تشبه رسم الهلال . وقد ظلت زهرة اللاله محافظة على مركزها هذا ، حتى غزا أسلوبا الباروك والركوكو ، الفن التركي في القرن الثامن عشر عن طريق أوروبا ، على أنها استعادت بعض مكانتها في القرن التاسع عشر .

طرز الباروك : بدأ يظهر في أوائل القرن الثامن عشر في الزخرفة التركية ، عناصر غربية ، أتت من أوروبا ، وكانت هذه العناصر ترسم بأسلوب يغاير الأسلوب التركي التقليدي ، وتتكون هذه العناصر من الأصداف والقواقع والشماعد والأوراق المعقوفة ، وقرن الرخا ، والحامات ، وهي من العناصر الرئيسية في طراز الباروك ، الذي أعقب عصر النهضة في أوروبا . ثم مزج الأتراك هذه العناصر الجديدة بعناصرهم القديمة ورسموها بأسلوبهم التقليدي ، ومن ثم أصبح يطلق على ، الطراز (المهجن) الجديد اسم الباروك التركي . وقد ظهر هذا الأسلوب واضحاً في بورسلين ، مدينة إسطنبول في القرن التاسع عشر .

* * *

Ahmed Kamil : Risâli - lâ (Bibliothèque de l'Université. d'Istanbul. (No. 2707).

(١)

Ubeydallah : Tezkere-M-Cûküfecian. (No. 2760).

(٢)

(شکل ۹)

(۱)

Հիշատակ
Հարկ հարկ
Հարկ հարկ
Հարկ հարկ
Հարկ հարկ
Հարկ հարկ

(۵)



(۲)

(۳)

(۴)

(۶)

پیر

پیر

پیر

OXO

(۷)

(۸)

(۹)

(۱۰)

u

v

x

w

(۱۱)

(۱۲)

(۱۳)



إمضاءات الصناعات وشارات المصانع ^(١) :

ويندر أن نجد على الأواني الخزفية التركية إمضاءات الصناعات الذين قاموا بصنعها ، وإن كنا نجد في بعض الأحيان شارات للمصنع والمركز وشكل (٩) يبين بعضاً منها نذكره فيما يلي :

١ - ويبين هذا الشكل كتابة باللغة الأرمنية باللون الأزرق على أرضية بيضاء على قاعدة إبريق ، من صناعة أزنك في أوائل القرن السادس عشر . ونص الكتابة كما يلي :

« هذا الوعاء تخليد لذكرى إبراهيم عبد الله من كوتاهية . عمل في عام ٩٥٩ من التقويم الأرمني الموافق مارس ١٥١٠ م » .

ولم إلى هذا الإبريق يرجع السبب في نسبة كل الأواني المشابهة له إلى مدينة كوتاهية ، علماً بأنها من صناعة مدينة أزنك .

٢ - وجدت هذه العلامة مكتوبة باللون الأسود على قاعدة الزهريات التي تحتوى على أربع فتحات عند الفوهة . ويمكن نسبة هذه الأواني إلى النصف الثاني من القرن السادس عشر .

٣، ٤ - وجدت العلامات مكتوبة باللون الأسود على ظهر الأواني الخزفية من صناعة كوتاهية في القرن الثامن عشر . ويمكن قراءتها هكذا (ايواز) وقد تكون تقليداً لكتابة تركية كتبها خزاف أرمني يجهل اللغة التركية .

٥، ٦، ٧ - وجدت هذه العلامات على خزف كوتاهية في القرن الثامن عشر .

٨، ٩ - هذه العلامات مكتوبة باللون الأسود على ظهر فناجين القهوة من صناعة كوتاهية في أواخر القرن الثامن عشر ، وهي تشبه علامة السيوف المتقاطعة ، وهي العلامة المميزة لبورسلين مدينة ميسن Meissen .

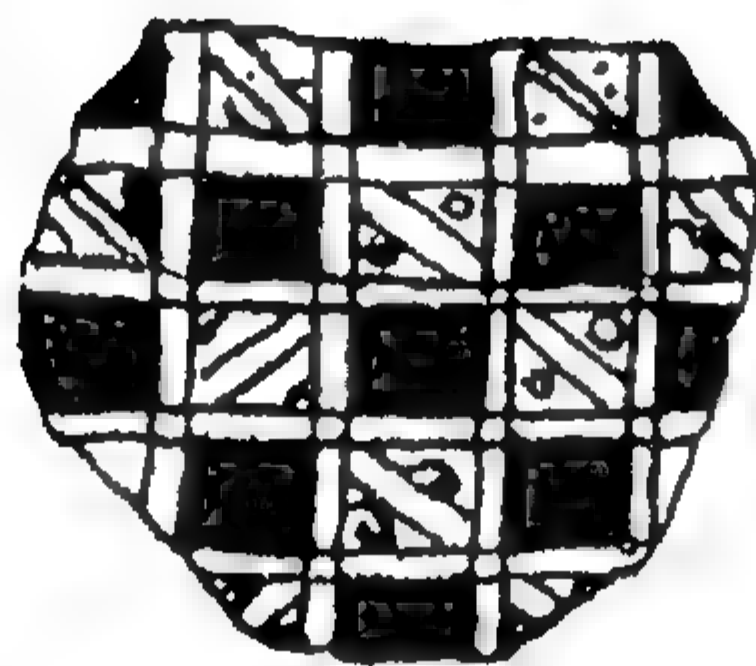
١٠ - علامة يضعها مصنع سمن Samson بباريس على الأواني الخزفية التي تعتبر تقليداً لخزف كوتاهية والشرق الأدنى .

١١ - العلامة المميزة لمصانع Cantagolli بمدينة فلورنسا على الخزف ، وهي تقليد لخزف أزنك الذي صنع بعد عام ١٨٧٠ .

١٢ - هذه العلامة مضغوطة في عجينة البورسلين التركي ، من صناعة القرن الذهبي بإسطنبول ، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . ونص الكتابة عليها هو « أثر إستنبول » أي صناعة إسطنبول .

١٣ - هذه العلامة مطبوعة باللون الأخضر على البورسلين صناعة مصنع يلدز ، والعلامة مؤرخة في عام ١٣١٢ الهجرى ، أي في أوائل القرن العشرين .

(شکل ۱۰)



ملحق (١)

وقد رأيت إتماماً للفائدة ، أن ألحق بالكتاب بياناً بأسماء الأماكن الأثرية التي تحتوى على قاشاني من العصر العثماني ، ولا تزال قائمة ، سواء أكان تاريخ هذا الأثر يرجع إلى العصر العثماني ، أم كان القاشاني قد أضيف إليه خلال العصر العثماني . هذا وقد اتبعت في تقسيم هذا البيان ، نفس التقسيم الذي اتبعه الأستاذ بروست (٢) .

المساجد :

- ١ - جامع إبراهيم أغا ١٠٦٢هـ = ١٦٥٢ م
- ٢ - إيوان محمد بن قلاوون ١٢٦٣هـ = ١٨٤٦ م
- ٣ - محراب رباط الآثار ١٠٧١هـ = ١٦٦٠ م
- ٤ - جامع الفاكهاني ١١٤٨هـ = ١٧٣٥ م
- ٥ - جامع الأزهر القرن السادس عشر
- ٦ - تكية الجلشاني ٩٣١هـ = ١٥٢٤ م

الأسبلة والكتائب :

- ١ - سبيل الأمير عمر ١٠٦٣هـ = ١٦٥٣ م
- ٢ - سبيل وكتاب خليل أفندي المكتاجوي ١٠٤٧هـ = ١٦٣٨ م
- ٣ - سبيل وكتاب مصطفى طبطباي ١٠٤٧هـ = ١٦٣٧ م
- ٤ - سبيل وكتاب مصطفى سنان ١٠٤٠هـ = ١٦٣٠ م
- ٥ - سبيل وكتاب يوسف أغا الحبشي ١٠٨٨هـ = ١٦٧٧ م
- ٦ - سبيل وكتاب حسن أغا كوكليان ١١٠٦هـ = ١٦٩٤ م
- ٧ - سبيل وكتاب الأمير عبد الرحمن ١١٥٧هـ = ١٧٤٤ م
- ٨ - سبيل مدرسة السلطان محمود ١١٦٤هـ = ١٧٥٠ م
- ٩ - سبيل محمد بك أبو الذهب ١١٨٧هـ = ١٧٧٣ م

(١) يقوم الأستاذ عبد الرحمن عبد التواب ، كبير مفتشي الآثار الإسلامية ، بتأليف كتاب (تحت الطبع) عن القاشاني في المباني العثمانية في مصر .

M. Claude Prost : Revêtements Céramiques dans les monuments Musulmans de l'Egypte; P. 19. (٢)

القصور :

١ - بيت الشيخ محمد الكسابي ١٢١١ هـ = ١٧٩٧ م

٢ - بيت المفتي ١١١٦ هـ = ١٧٠٥ م

٣ - بيت محمود سامي البارودي ١٢٠٦ هـ = ١٧٩١ م

٤ - بيت وقف أحمد حسين ١٢١٣ هـ = ١٧٩٩ م

٥ - بيت وقف رضوان بك ١٠٦٢ هـ = ١٦٥٢ م

* * *

تعريف باللوحات

لوحة (١)

زهريّة من الخزف ، عجّينتها سمراء مرنة مصنوعة على الدولاب . وقد حاول الخزّاف أن يجعل العجينة رقيقة ، حتّى يكسب القطعة مظهر البورسلين الصينى ، وإن كان قد فاتته أن يمسح الفوهة لكي يظهرها بمظهر البورسلين . والقطعة مكسوة ببطانة بيضاء ماثلة إلى الزرقة . والزخارف مرسومة باللون الأزرق الكوبلت وتحديد الزخارف مرسوم بالأسلوب الصينى (أى بالفرشاة) . ثم طليت القطعة بالطلاء الشفاف الزجاجى وحرقت ، ثم رسم اللون الأحمر فوق الدهان وأحرق للمرة الثالثة .

والزخارف كلها باللون الأزرق الفاتح ، وحدود الرسم بالأزرق الداكن ، وفى وسط الزهور نجد اللون الأحمر الطماطمى . أما عنق الزهرية فأرضيتها مدهونة باللون الأزرق والزخارف باللون الأبيض ومحددة باللون الأسود . وقوام الزخرفة زهور مرسومة بأسلوب الهاتاي . والقطعة من صناعة أزيك فى النصف الأول من القرن ١٦ م

المقاس :

الارتفاع : ٢٤ سم

محيط البدن : ٥١ سم

طول الرقبة : ٧ سم

سجل (٣٤٩) متحف الجزيرة .

لوحة (٢)

دورق ذو عنق طويل ، مصنوع من عجينة خزفية سمراء مرنة مشكلة على (الدولاب) . وقد ساعدت مرونة الطينة على إنتاج مثل هذه الأواني الرقيقة والكبيرة الحجم ، على الدولاب . وقد حرقت هذه القطعة فى فرن مفتوح دون أن تصف فى علبة . وعنق الدورق مكون من قطعتين .

والقطعة مدهونة ببطانة بيضاء ، ثم أحرقت ورسمت فوقها رسوم باللونين الأزرق والأخضر ، ثم كسيت بطلاء شفاف مائل إلى اللون الترجوازى ، ثم أحرقت للمرة الثانية ، وبعد ذلك وضع اللون الأحمر المأخوذ من الصبغة الطبيعية المعروفة باسم (Armenian bole) ، وكذا الحدود السوداء . وعلى ذلك

فالزخارف المرسومة باللونين الأزرق والأخضر ، مرسومة تحت الدهان ، أما اللونين الأحمر والأسود فمرسومان فوق الدهان .

وتتكون الزخارف من رسوم حيوانات الصيد . وهى الأسد ، والكلب والغزال والأرنب وبعض الطيور ، التى روعى فى رسمها أن تكون أجنحتها باللون الأزرق ، ويتخلل هذه الحيوانات والطيور ، رسم محور للسحاب الصينى باللون الأحمر الطماطمى .

والجزء المتوسط من عنق الزهرية وطوله ١٣ سم ، مقسم إلى ستة أقسام ، ثلاثة منها باللون الطماطمى ، وثلاثة باللون الأزرق ، وعليها زخارف باللون الأبيض . وهذه القطعة من صناعة أزنريك فى النصف الأول من القرن ١٦ .

المقاس :

الارتفاع : ٤٥ سم

محيط البدن : ٦٤ سم

طول العنق : ٢٦ سم

سجل (٣٧٧) متحف الجزيرة .

لوحة (٣)

زهرية من الخزف الجيد ، عجنتها سلكية بيضاء مصنوعة على الدولاب . وقد حاول الخزاف أن يقلد البورسلين الصينى من حيث رقة العجينة وبياضها . وقد دهنت الزهرية ببطانة بيضاء ناصعة ، ثم رسمت الزخارف باللون الأزرق (ultra-marine) ، وبعد ذلك طليت بطلاء قلووى شفاف .

والزخارف قوامها زهرة صغيرة منشورة فى انتظام ، وتملأ الزهرية كلها ، والزخرفة باللون الأزرق . ويحيط بالقهوة عند اتصال الرقبة بالبدن ، وعند القاعدة أشربة بها زخارف هندسية . وتعتبر هذه القطعة من فخر صناعة الخزف التركى الذهبى . وهى من إنتاج مدينة أزنريك فى القرن ١٦ .

المقاس :

الارتفاع : ٢٨ سم

محيط البدن : ٦٢ سم

ارتفاع الرقبة : ٩ سم

سجل (٤٧١) متحف الجزيرة .

لوحة (٤)

زهريّة من الخزف ، عجنتها سمراء مرّة ، مدهونة ببطانة بيضاء ، مرسوم عليها زخارف باللونين الأزرق الداكن والأخضر الفاتح ، ثم كسيت بعد ذلك بالطلاء الشفاف ثم رسمت الزخارف الحمراء والحدود السوداء .

والبدن مزخرف بشريط من الزهور الطبيعية إلى حد كبير ، باللون الطماطمى والأزرق الداكن والأخضر الفاتح . وعلى الرقبة شريط آخر من الزهور .

والقطعة من صناعة أزنك من النصف الثاني من القرن ١٦ .

المقاس :

الارتفاع : ٩,٥ سم

محيط البدن : ٣٩ سم

طول الرقبة : ٤ سم

سجل (٣٩) متحف الجزيرة

لوحة (٥)

بلاطة قاشاني مستطيلة الشكل ، مصنوعة من الخزف الأبيض المائل إلى السمرة . والقطعة مدهونة ببطانة بيضاء ، ثم أحرقت ثم رسمت عليها الزخارف الزرقاء ، وبعد ذلك طليت بالطلاء الزجاجي الشفاف ثم أحرقت للمرة الثانية . وعلى الطلاء الشفاف وضع اللون الأحمر الطماطمى المأخوذ من الصبغة الطبيعية المعروفة باسم (Armenian bole) وكذا الحدود السوداء ، ثم أحرقت البلاطة للمرة الثالثة .

ولما كان اللون الأحمر يحتوي على مادة السليكا ومادة قلوية ، فقد ظهر بعد حرقه وكأنه مطلى بطلاء شفاف . ومن ذلك يتضح لنا أن بعض زخارف هذه القطعة مرسومة تحت الدهان ، أما اللون الأحمر والأسود فرسومان فوق الدهان . ويلاحظ هنا أن جميع الطلاءات حُرقت في درجة حرارة ٩٠٠ سنتجراد ، أما الطلاء الأحمر فحرق في درجة حرارة ٦٠٠ سنتجراد .

وتتكون زخارف البلاطة من الرسوم النباتية المحورة المعروفة بالطراز الرومي أو (الأرابيسك) .

وهذه القطعة من صناعة أزنك في النصف الثاني من القرن ١٦ م .

المقاس :

الطول : ٢٤ سم

العرض : ١٢ سم

سجل (٢٧٥) متحف الجزيرة .

لوحة (٦)

زهريّة من الخزف ، عجّينتها سمراء مرنة مصنوعة على الدولاب ، ومحرّقة في فرن مفتوحة وغير مصفوفة في علبة . مكسوة ببطانة بيضاء ، ثم أحرقت ورسم فوقها باللونين الأزرق والأخضر الترجوازي . ويدلنا اللون الترجوازي المائل إلى اللون الأخضر على أن البطانة مكونة من طلاء قلوي يتركب من كربونات البوتاسيوم والصودا ، وهو الذي ساعد على إعطاء اللون الأخضر الترجوازي مع أكسيد النحاس . ثم طليت القطعة بالطلاء الشفاف وأحرقت في درجة حرارة تبلغ ٩٠٠ سنتجراد . وبعد ذلك رسمت الزخارف الحمراء والحدود السوداء ، وقد استعمل القلم في رسم الحدود السوداء ثم أحرقت في درجة حرارة ٦٠٠ سنتجراد . وتتكون الزخارف من رسوم على هيئة قشور السمك ، وعند القاعدة نجد شريطاً به زخارف هندسية على شكل شريط مجدول (torsade) عرضه ٥ سم . والرسم محدد باللون الأحمر الطماطمى ، وعلى الرقبة زخرفة مأخوذة من ثمرة الرمان . وزهرة اللاله (شقائى النعمان) مرسومة باللون الأبيض على أرضية زرقاء ، ونلاحظ أن النقط الحمراء بارزة بشكل واضح . وزخرفة قشور السمك ملونة باللون الأزرق والأخضر الترجوازي . والقطعة من صناعة أزيك في النصف الثانى من القرن ١٦ .

المقاس :

الارتفاع : ٣٠ سم

محيط البدن : ٧٢,٥ سم

طول الرقبة : ٨,٥ سم

السجل (٤١٩) متحف الجزيرة .

لوحة (٧)

مشكاة من الخزف ، لها أربعة مقابض صغيرة عند اتصال الرقبة بالبدن . وعجينة القطعة سمراء مرنة مصنوعة على الدولاب ، وقد ساعدت مرونة الطينة على تشكيل المقابض من نفس الطينة . وتدل البطانة البيضاء الحالية من الشقوق ، على خبرة الخزّاف وكثرة مرّاته في إعداد المركبات والمواد ، التى

تتفق مع بعضها البعض في درجة الانكماش . والزخارف الزرقاء والخضراء مرسومة تحت الدهان ،
والحمراء فوق الدهان .

ويزخرف البدن أربعة مجموعات من الزهور الدقيقة ، مرسومة بأسلوب طبيعي وملونة بألوان طبيعية
ومحددة بحدود غاية في الدقة . وعلى البدن كتابة بخط (تعليق) وهي باللون الأزرق الداكن ونصها :
« إن الصلاة تنهى عن الفحشاء والمنكر ولذكر الله أكبر والله يعلم ما تصنعون . وأن المساجد لله ،
فلا تدعوا مع الله أحداً » . وعلى الرقبة « لا إله إلا الله محمد رسول الله » .

وفي نهاية البدن ، وعلى القاعدة شريطان بهما زخارف هندسية على شكل الشرفات^٦ ، أحدهما
باللون الأزرق والآخر باللون الترجوازي .^{١٦}

ويحيط بالفوهة شريط به زخارف نباتية محورة ، والشريط باللون الأزرق ، والزخارف باللونين
الأخضر والأبيض . وعند اتصال الرقبة بالبدن شريطان ، أحدهما به زخارف مجدولة باللون الأبيض
وبداخلها نقط حمراء بارزة ، وبالثاني زخارف على شكل شرفات زرقاء يتوسطها لون أخضر .
والمشكاة من صناعة أزنيلك في النصف الثاني من القرن ١٦ .

المقاس :

الارتفاع : ٢٨ سم

محيط البدن : ٦١ سم

طول الرقبة : ١٠ سم

سجل (٣٥٩) متحف الجزيرة .

لوحة (٨)

زهريّة من الخزف ذات مقبض . عجيتتها سمراء مرنة مصنوعة على الدولاب اليدوي . والقطعة
مدهونة ببطانة بيضاء ، وقد رسمت الزخارف الزرقاء والخضراء تحت الطلاء الشفاف أما اللون الأحمر^٧
والأسود فقد رسم فوق الطلاء . وقد استعملت الفرشاة في تحديد اللون الأسود .

وزخارف هذه الزهريّة مكونة من صفين من المراكب الشراعية كل صف مكون من أربعة
مراكب ملونة باللون الأسود والأحمر الطماطمي ، والشراع باللون الأزرق الزهري والرسوم كلها محددة
باللون الأسود ، وهي مرسومة بأسلوب طبيعي إلى حد كبير . ويتخلل رسوم المراكب ما يشبه السحاب
الخزف التركي

الصيني باللون الأرجوازي . ويزخرف عنق الزهرية صف من أربعة مراكب ، أصغر حجماً من تلك المرسومة على البدن .

والقطعة من صناعة أزنريك في أوائل القرن ١٧ .

المقاس :

الارتفاع : ٢٢,٥ سم

محيط البدن : ٤٤ سم

العنق : ٧ سم

السجل (٣٩٢) متحف الجزيرة

لوحة (٩)

زهريّة من الخزف ، عجّينتها سمراء مرنة ، مطلية ببطانة بيضاء ثم أحقرت ، ورسمت عليها الزخارف الزرقاء والخضراء ثم كسيت بطلاء شفاف . وعلى هذا الطلاء رسمت الزخارف الحمراء والحدود السوداء .

والزهريّة عليها زخارف لزهرة اللاله عددها خمسة ، مدهونة بلون أحمر قريب من اللون البني ، واللون بارز قليلاً ، والزهور الأخرى ملونة باللون الأزرق والأخضر الزرعي ومحددة باللون الأسود . وعند اتصال البدن بالقاعدة شريط به زخارف باللون الأسود على شكل أمواج البحر وحول الفوهة شريط آخر به زخارف من ورقة نباتية باللونين الأزرق والأخضر على الترتيب . والزخارف مرسومة بالأسلوب اللالي (lale devri) نسبة إلى زهرة اللاله (شقائق النعمان)

والقطعة من إنتاج مدينة أزنريك في النصف الثاني من القرن ١٧ .

المقاس :

الارتفاع : ١٦ سم

محيط البدن : ٤٦ سم

محيط الفوهة : ٢٣ سم

سجل (٤٦) متحف الجزيرة .

لوحة (١٠)

طبق غير عميق من الفخار ، عجّينته حمراء ، طلي من الداخل ببطانة بيضاء ، ومن الظهر ببطانة

خضراء . ورسمت الزخارف باللون الأزرق . وحدود الرسم باللون الأسود ، ثم طلى الطبق بطلاء شفاف قلوى ، ونلاحظ وجود تشقق فى البطانة البيضاء ، وقد حدث هذا نتيجة عدم تعادل درجة انصهار البطانة والعجينة الفخارية الحمراء .

وتتكون الزخارف من رسوم نباتية محورة ، باللون الأزرق . وحافة الطبق بها زخارف هندسية على شكل مربعات بيضاء وزرقاء على التوالى ، والمربعة البيضاء بوسطها دائرة زرقاء وصليب أسود ، وحدود الزخرفة باللون الأسود ، وهذه المربعات تشبه إلى حد كبير الزخارف البيزنطية فى القرن الحادى عشر انظر الشكل (١٠) ، والقطعة من إنتاج مدينة كوتاهية فى القرن ١٨ .

المقاس :

القطر : ٣٣,٥ سم

الارتفاع : ٥ سم

سجل (٣٧٥) متحف الجزيرة .

لوحة (١١)

طبق عميق من الخزف ، عجنته سمراء مرنة ، مدهون ببطانة بيضاء ، رسمت عليها الزخارف الملونة باللونين الأخضر والأزرق ، ثم طليت بالطلاء الزجاجى الشفاف ، ثم رسمت الزخارف الحمراء والسوداء على الطلاء . ونلاحظ هنا أن اللون الأحمر بدأ يفقد لونه الطماطمى وأخذ يميل إلى اللون البنى الفاتح .

وتباع الطبق زخرفة هندسية قوامها دوائر متقاطعة تكون شكل فضوض ، كل فص ملون ، إما باللون الأحمر أو الأخضر أو الأزرق على التوالى . ويحيط بالدوائر زخرفة تشبه أمواج البحر . ويحيط بحافة الطبق ، شريط مكون من خمس نجوم وثلاث مكنونة من أمواج البحر وأوراق نباتية والطبق من صناعة أثينا فى أوائل القرن ١٧ .

المقاس :

الارتفاع : ٦ سم

قطر : ٢٩ سم

سجل (٤٠٢) متحف الجزيرة

لوحة (١٢)

كأس لوضع الفاكهة من الخزف ، عجنته سمراء مرنة ، دهنت ببطانة بيضاء ، ثم بطانة أخرى

لونها مرجاني باهت — وهو لون نادر — ، ثم رسمت الزخارف الزرقاء والسوداء . وبعد ذلك كسى الكأس بطلاء زجاجي شفاف .

والإناء مزخرف بست جامات بها زخارف رومية (أرابيسك) باللون الأزرق الباهت (لبنى) وهو لون نادر كذلك . وبين الجحامات الكبيرة ، جامات أخرى صغيرة باللون الأسود . وحول الفوهة شريط به زخارف باللونين الأزرق والأبيض ، ويتدلى من الشريط أنصاف جامات ، وعند اتصال القاعدة بالبدن ، توجد زخرفة على شكل شرفات باللون الأبيض والأزرق ، والقطعة من صناعة مدينة أزيك في القرن ١٧ .

المقاس :

الارتفاع :	١٢ سم
محيط البدن :	٦٦ سم
محيط الفوهة :	٦٢ سم
ارتفاع القاعدة :	٣,٥ سم

سجل (٤٢٠) متحف الجزيرة .

لوحة (١٣)

دورق من الخزف ، عجينته سمراء مرنة . ونلاحظ في هذه القطعة أن البطانة قد بدأت تلعب دوراً جديداً وذلك بتلوينها ، فالبطانة هنا لونها أزرق باهت جداً (لبنى) وهو لون نادر ، ثم رسم اللون الأزرق تحت الطلاء ، ورسم بعد ذلك اللون الأحمر والتحديد الأسود فوق الطلاء ، ولم يحرقا حريقاً ثالثاً .

وبدن الدورق مقسوم إلى قسمين ، القسم الأكبر يحتوى على أربع جامات ، يتكون كل منها من زخارف مرسومة بالأسلوب الرومى (الأرابيسك) . وبين هذه الجحامات الملونة باللون الأحمر الطماطمى ، ست دوائر مطموسة تكون مثلثين متقابلين الرؤوس ، والقسم الأصغر يحتوى على ثلاث جامات . والقطعة من صناعة أزيك في نهاية القرن ١٧ .

المقاس :

الارتفاع :	١٦ سم
محيط البدن :	٣٤,٥ سم
محيط الفوهة :	٢١ سم

سجل (٤١٢) متحف الجزيرة .

لوحة (١٤)

طبق فنجان قهوة من الخزف ، عجينته سلكية ، مدهون ببطانة بيضاء قلووية ثم رسم عليها باللون البنفسجي ، الذى ينتج من استخدام أكسيد المنجنيز على قاعدة قلووية . وقد رسمت الزخارف الصفراء والخضراء تحت الطلاء ، والزخارف الحمراء فوق الدهان .

ومرسوم على الطبق صورة امرأة بيدها زهرة وعلى جانبيها فرع نباتى مزهر . ويلاحظ أن زى السيدة وغطاء الرأس يمثلان الزى الأرميني فى تركيا ، والرسوم عليها مسحة بدائية وغير متقنة . والقطعة من صناعة كوتاهية فى القرن ١٨ .

المقاس :

القطر : ١٥,٥ سم

ارتفاع القاعدة : ١ سم

سجل (٦٤) متحف الجزيرة .

لوحة (١٥)

سكرية من الخزف ، عجينتها سلكية بيضاء ، جفرت عليها قبل جفافها ، زخارف محزوزة ، ثم طليت ببطانة قلووية ، ودهنت بأكسيد النحاس مما نتج عنه اللون الفيروزى ، الذى رسمت عليه الزخارف السوداء ، ثم كسى الإناء بالطلاء الزجاجى الشفاف .
والسكرية مزخرفة بثلاث جامات زخارفها محزوزة تحت الدهان ، ومكونة من خطوط متقاطعة فى غير انتظام ، وبين الجامات تهشيرات صغيرة باللون الأسود ، وعليها ست نقط بارزة من عجينة الإناء ، تكون مثلثين متقابلين الرؤوس . وحول الفوهة شريط به خطوط متقاطعة على شكل مثلثات .

المقاس :

الارتفاع : ٨ سم

محيط البدن : ٣٤,٥ سم

سجل (٥٨) متحف الجزيرة

لوحة (١٦)

الآن لا يرى من الخزف ، عجينته سلكية بيضاء ، مصنوعة بواسطة القالب والزخارف محزوزة بطريقة (الحتم) فى العجينة ، قبل جفافها تماما . ثم دهنت ببطانة بيضاء قلووية ، وطلبت بعد ذلك الخزف التركى

ببطانة أخرى بنفسجية مجزعة ، ورسمت الزخارف المضغوطة باللونين الأصفر والأخضر ، ثم كسى الإبريق بالطلاء الشفاف .

وزخارف الإبريق المختومة تحت الدهان ، تتكون من ورقتين كبيرتين بينهما أربعة عقود بداخل كل منها رسم زهرة . والإبريق مدهون باللون البنفسجي (الباذنجاني) المجزع باللون الأبيض . وباقي الزخرفة باللونين الأصفر والأخضر مختلطين . وهذه الزخارف المضغوطة تشبه إلى حد كبير من حيث الشكل والأسلوب الصناعي ، زخارف الخزف البيزنطي في القرن الحادي عشر . انظر شكل (١٠) . والقطعة من إنتاج مدينة كوتاهية في أواخر القرن ١٨ .

المقاس :

ارتفاع : ٢٢ سم

محيط البدن : ٤٥ سم

الصنبور : ٨ سم

سجل (٧٧) متحف الجزيرة

لوحة (١٧)

طبق من الفخار عجينته حمراء ، كسيت ببطانة أرجوانية ذات طلاء ممتاز . رسم عليها زخارف ببطانة أخرى بيضاء وأخرى زرقاء باهتة ثم طلى الطبق كله — مباشرة دون أن يحرق — بطلاء رصاصي شفاف ثم أحرق الطبق بعد ذلك .

والزخرفة تتكون من زهور مرسومة باللونين الأبيض والأزرق ، وفي قاع الطبق فرع نباتي يخرج منه ثلاث زهرات . والطبق من إنتاج مدينة شنك كال (من مدن الدردنيل) في نهاية القرن ١٨ .

المقاس :

الارتفاع : ٥ سم

قطر الطبق : ٢٥ سم

السجل (٤٥١) متحف الجزيرة

لوحة (١٨) (١) ، (ب)

قنينة صغيرة من الخزف عجينتها سمراء مرنة ، مدهونة ببطانة قلاوية ، والزخارف باللون البنفسجي والأصفر والأخضر والأزرق ، مرسومة تحت الطلاء الشفاف . أما الزخارف الحمراء والسوداء فمرسومة فوق الدهان .

وعلى أحد وجهي القنينة صورة رجل بيده فرع نباتي طويل ممتد حتى الأرض يشبه (الشوبك) (لوحة (١٨) (١) ، وعلى الوجه الآخر (لوحة (١٨) (ب) صورة سيدة وبيدها زهرة، وعلى جانبي رسوم الأشخاص رسم زهور في مجموعات . وحول الرقبة شريطان بهما دوائر وتهشيرات . ورسوم الأشخاص بدائية ركيكة وغير متقنة . والقطعة من صناعة كوتاهية في القرن ١٨ .

المقاس :

الارتفاع : ١٢ سم

ارتفاع الرقبة : ٢ سم

محيط البدن : ٢١ سم

سجل (١٢٤) متحف الجزيرة .

لوحة (١٩)

الطبقة عميق من الفخار ، عجينة حمراء ، كسي ببطانة بيضاء ، رسمت عليه زخارف باللون الأزرق ثم أحرق الطبقة . وبعد ذلك طلى بطلاء شفاف رصاصي ، مما جعل البريق الزجاجي يميل إلى الاصفرار . وتتكون الزخرفة من منظر تصويري مكون من رسم زراف بحجم كبير يملأ معظم الطبقة ، وأشجار السرو ، وطائر على شجرة ورسم كوخ ، والرسوم كلها باللون الأزرق الباهت ، ويحيط بحافة الطبقة شريط به زخرفة من ورقة نباتية ، والرسوم بدائية وهي تشبه الرسوم الكاريكاتورية . والقطعة من إنتاج مدينة مورفت (من مدن الدردنيل) في القرن ١٨ .

المقاس :

الارتفاع : ٦ سم

القطر : ٢٩ سم

سجل (٣٤) متحف الجزيرة

المراجع العربية

- ١ — باسيل دنان : تركيا بين جبارين .
- ٢ — جميل معلوف : تركيا الجديدة وحقوق الإنسان
- ٣ — ديماند : الفنون الإسلامية (ترجمة أحمد عيسى)
- ٤ — زكى حسن : فنون الإسلام (مطبعة لجنة التأليف والنشر سنة ١٩٤٨)
- ٥ — سعيد حامد الصدر : الخزف (المطبعة الأميرية ١٩٥٨)
- ٦ — محمد عزه دروزه : تركيا الجديدة
- ٧ — محمد يوسف ومصطفى كمال : تركيا والفخار
- ٨ — محمود صابر : الخزف صناعة وفن وتاريخ
- ٩ — محمود صابر : الخزف (مطبعة الشباب ١٩٣٤)
- ١٠ — محمد فريد : تاريخ الدولة العلية العثمانية (مطبعة التقدم ١٩١٢)
- ١١ — محمد مصطفى : خزف الأناضول والزجاج المموه بالمينا
(مقالة في مجلة المرأة الجديدة العدد الثاني)

المراجع الأجنبية

1. Arthur Lane : Greek Pottery. (London).
2. „ „ : Early Islamic Pottery, (London).
3. „ „ : Later Islamic Pottery, (London).
4. „ „ : Italian Porcelain, (London).
5. E. Pottier et S. Reinach : La Nécropole de Myrina, (Paris 1886).
6. Rayet et Collignon : La Céramique Grecque, (Paris 1888).
7. Wallis : The Art of the Precursors, (1901).
8. Dimand : Burlington Magazine, (Dec. 1924).
9. Butler : Islamic Pottery, (London 1926).
10. Deck : La Faïence, (Paris 1887).
11. Pier. : Pottery of the Near East, (New York 1919).
12. Wallis : The Byzantine Ceramic Art. (London 1907).
13. Talbot Rice : Byzantine Glazed Pottery. (Oxford 1930).
14. Rivière : La Céramique dans l'Art Musulman, (1913)
15. The Godman Collection of Orientant & Spanish pottery & glass, (London 1901)
16. Celal Esad Arsevan : Les Arts Décoratifs Turcs, (Istanbul).
17. Gaston Migeon & A.B. Sakisian : La Céramique d'Asie-Mineure et de Constantinople (Paris 1923).

18. Rudolf M. Riefstahl : Early Turkish Tile Revetments in Edirne, (Arts Islamic, Vol. IV 1937).
19. John, B. Kenny : The complete book of pottery making.
20. Helen E. Stiles : Pottery of the Ancient, (U.S.A. 1938).
21. W.P. Parry : Pottery for schools, (London).
22. W.B. Honey : The Art of the Potter.
23. H.E. Winlock & W.E. Crum : The Monastery of Epiphanius at Thebes.
24. F. Sarre : Denkmäler persischer Baukunst, (Berlin 1910).
25. Arthur Lane : The Ottoman Pottery of Iznik, (Arts Orientalis, Vol. 2, 1956).
26. Histoire de Tchélébi Zade Ismail Assim Efferdi.
27. R. Cox : Le Musée Historique des Tissus de la Chambre de Commerce de Lyon, (Lyon 1902).
28. D. Ch. Nomikos : Les Faïences Chrétiennes du Patriarcat Arménien de Jérusalem, (Revue des Etudes Arméniennes 1922).
29. Gibb & Bowen : Islamic Society & The West, (London 1950).
30. Hussein-Beligh Histoire Biographique de Brousse, (Brousse 1723).
31. Katharina Otto-Dorn's : Das Islamisch Iznik, (Berlin 1941).
32. R.H.R. Brocklebank : Anatolian Faience from Kutiyeh, (Burlington Magazine, Vol. 60, 1932).
33. Brongniart & D. Riocreux : Description Méthodique du Musée Céramique de la Manufacture Royale de Porcelaine de Sèvres, (Paris 1845).
34. Arthur Lane : Turkish Peasant Pottery of Chanak & Kutahia, (Connoisseur, Vol. 104, 1939).
35. Nicephoras Gregoras : Byzantinae Historiae Libri, (Bonn 1829).
36. W. Andrae : Coloured Ceramic from Ashur, (London 1925).
37. A. Grabar : Recherches sur les Influences Orientales dans les Arts Balkaniques, (Paris 1928).
38. Sarre und Herzfeld : Archäologische Reise im Euphrat und Tigris Gebiet.
39. E. Forrer : Stratification des langues et des peuples dans le Proche-Orient Préhistorique (Journal Asiatique, 1930).
40. J. Garstang : The Hittite Empire, (New York 1930).
41. S. Langdon : Mythology of all races, (Boston 1928).
42. C. Clemen : Religions of the world, their nature, their history, (New York 1931).
43. Ahmed Kamil : Risâle-i-lâle (Bibliothèque de l'Université d'Istanbul, No. 2707).
44. Ubeydallah : Tezkere - i - Cükûfecian. (B.U. d'Istanbul, No. 2760).
45. M. Claude Prost : Revêtements Céramiques dans les Monuments Musulmans de l'Egypte (Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire, Tome IV, 1916).
46. Costume of Turkey. Illustrated by a series of Engravings. (London 1804).

فهرس الأعلام

- | | |
|----------------------------------|------------------------------------|
| الدولة العباسية : ٣ | الأثرالك السلاجقة : ١٧،٧،٥ |
| الدولة الغزنوية : ٣ | آثرلين : ٣٨،٣٣،١٩،١٦ |
| دولة السلاجقة : ٣٣،١٦ | أرطغول بن سليمان : ٦ |
| دماد إبراهيم باشا : ٢٧ | أسرة سنج : ٣ |
| دون جوان النمىوى : ٢٢ | الإمبراطور چون الثانى : ٥٢ |
| دولة المماليك : ٧ | الإمبراطور كوان : ١٤ |
| الدولة الفاطمية : ١٧ | الإمبراطور ماكسيميليان الثانى : ١٨ |
| الدولة البيزنطية : ٣١،١٣،١٢،١١،٥ | أحمد الثالث : ٤٢،٤١،٢٧ |
| رومانوس : ٥ | أفرنوس : ٣١ |
| ريفشتال : ١٩ | ألب أرسلان : ٦ |
| زاره (Sarreo) : ٥٤ | الأمويون : ٥ |
| ساكسيان : ٢٧ | أورخان : ٣١،٦ |
| السامانيون : ٥ | إيفيليا شلبي : ٤٣،٤١،٣٩،٢٧،٢٦ |
| سبكتكين : ٥ | بايزيد الأول : ١٨،٦ |
| سعد الدين (المؤرخ التركى) : ٢٢ | باديشاه آل عثمان : ٦ |
| السلطان سنجر : ٥ | البيرونى : ١٣ |
| السلطان عبد الحميد الثانى : ٤٤ | تيمورلنك : ١٨،٦ |
| السلطان محمد رشاد الخامس : ٤٤ | الثعالبي : ١٣ |
| السلطان أحمد : ٤٠،٣٨،٢٣ | جستنيان : ١١،٦ |
| سلاطين آل عثمان : ١٦ | الجالية الأرمنية : ٤١ |
| سليم الأول : ٢٠،١٩،٧ | الجالية اليونانية : ٢٦ |
| سليمان القانونى : ٣٣،٢٥،٢٣ | چنكيز خان : ١٥،٥ |
| سليمان (التركى) : ٥ | الحملة الصليبية الأولى : ١٣،٥ |
| سلجوق : ١٧ | دافيد يوناند : ٢٢ |
| شاهزاده : ٢٠ | الدولة العثمانية : ٣٨،٣١،٢٢،١٨،٧،٦ |

مراد الرابع : ٢٥
 مروان بن عبد الملك : ٢٣
 محمد بن عثمان (من طوس) : ١٦
 محمد الأول : ١٨،٥
 محمد الرابع : ٢٥
 محمد الغزنوي : ٥
 محمد بن سبكتكين : ٥
 الملك رستم : ٥
 الملك إفرزياب : ٥
 ملوك غزنة : ٥
 ملوك الهند : ٥
 المغول : ٣١،٧،٦
 مصر القبطية : ١٢
 موقعة أنقرة : ١٨
 موقعة أريوان : ٢٥
 موقعة مانزكريت : ٥
 نيسفورس : ٥٦
 واقعة ليبانت : ٢٣
 الوليد بن عبد الملك : ٥
 ينج تشينج : ١٣

شلي زاده : ٢٠
 الشهنامة : ٣
 الصليبيون : ١٧
 طغرل بك : ٧،٥
 عبد الله إبراهيم (من كوتاهية) : ٣٣
 عثمان بن أرطغرل : ٣١،٥
 عصر النهضة : ٢٢
 العصر السلجوقي : ٣١،٢٠،١٦
 العصر التيموري : ١٨
 العصر المملوكي : ٥٦
 العصر الأيوبي : ٥٦
 غياث الدين خسرو الثاني : ٤
 الغزو اللاتيني : ١٢
 الفينيقيون : ١١
 الفرس الاخمانيون : ٥
 قبائل التركمان : ١٧
 قدماء المصريين : ٥٨،٤٧
 كوكس : ٢٠
 كليج أرسلان : ٥
 مراد الثاني : ١٨
 مراد الثالث : ٢٣

فهرس الأماكن الأثرية

بيت المقدس : ٤٣، ٢٧	أدرنه : ٣٣، ٢٠، ١٩، ٦
بيت الشيخ محمد الكسابي : ٨٣	أرتزو (مدينة) : ٥٤
بيت المفتي : ٨٣	أزنيك : ٣٢، ٣١، ٢٦، ٢٤، ٢٣، ٢٠، ١٧، ٥
بيت محمود سامي البارودي : ٨٣	٤٥، ٤٣
بيت وقف أحمد حسين : ٨٣	إسبانيا : ٥٤
بيت وقف رضوان : ٨٣	إستامبول : ٤٦، ٤٥، ٢٧، ١٩، ٦
بيزنطة : ١١، ٥	آسيا الصغرى : ٤٦، ١٦، ١٥، ٦، ٥
تبريز : ٣٣، ٢٠، ١٩، ١٨	أصفهان : ٥٤
تركستان : ١٧، ٥	أفسوس : (مدينة) : ٢٧
تركيا : ٣٣، ٢٢	أفغانستان : ٥
ترهان (مدينة) : ٥	أنطاكية : ٦
التربة الخضراء : ١٩، ١٨	أنقرة : ١٦، ١٨، ٧
التكايا : ١٥	إيران : ٥٢، ٤٩، ٣٣، ١٥، ٦، ٥
تكية الجالشانى : ٨٣	إيطاليا : ٢٢
تكفورد سراى : ٤٤، ٤٣، ٢٧	إيوان محمد بن قلاوون : ٨٣
الجامع الأخضر : ٣١، ٢١، ٢٠، ١٩، ١٨	أوربا : ٦
جامع إبراهيم أغا : ٨٣	الأراضى المقدسة : ٦
جامع الأزهر : ٨٣	الأناضول : ٢٠، ١٦، ٦
جامع الفكهانى : ٨٣	باريس : ٤٣
جزر بحر إيجه : ١١	بروسه : ٦٧، ٣٣، ٣٢، ٣١، ١٩، ١٨، ٦
جزيرة رودس : ١١	البحر الأبيض : ٥
جزيرة فيله : ١١	البحر الأحمر : ١٥
جنوب شرق أوربا : ٦	بخارى : ٣٣، ١٧
جبتز (مدينة) : ٣٢	بغداد : ٢٤، ١٧، ٦
خراسان : ١٥، ٦	بلاد ما وراء النهر : ١٩، ٥
	بلغاريا : ٥٢، ٤٦

القاهرة : ١٣
 قاشان : ١٣
 قبة الصخرة : ٣٣
 القرن الذهبي : ٤٣
 قصر يلدز : ٤٤
 القصر القديم : ٢٧
 القسطنطينية : ٣١، ٢٤، ٢٠، ٦
 قونية : ١٥، ١٣، ٧
 كابل : ٥
 كتدرائية سانت جيمس : ٤١
 كشك بغداد : ٢٤
 كوتاهية : ٣٥، ٣٥، ٣٤، ٣٣، ٢٧، ٢٦، ٢٢
 ٤٢، ٤١، ٣٧
 كنيسة القديس يعقوب : ٢٨
 كنيسة القيامة : ٤٢
 كنيسة باتلينا : ٥٢
 لندس (مدينة) : ٣٨
 مانيزا (مدينة) : ٣٤
 مابين النهرين : ٥
 المتحف البريطاني : ٣٧
 متحف المترو بوليتان : ١١
 متحف سيفر : ٤٥، ٤١، ٢٧
 متحف كيليني : ٣٨
 مدرسة سرکالی : ١٥
 المدارس المذهبية : ١٥
 محراب رباط الآثار : ٨٣
 مسجد البلكونات الثلاث : ١٩
 مسجد سليم الأول : ٢٠
 مسجد رستم باشا : ٢٢
 مسجد السلطان أحمد : ٢٤

الدردنيل : ٤٥، ٦
 دمشق : ٣٢
 دول شرق أوربا : ٢٢
 الرصافة : ١٣
 الرقة : ١٦، ١٣
 رودس : ٣٨، ٣٢
 الري : ٤٩، ١٦، ١٣
 سلطنباد : ١٣
 سبيل وكتاب مصطفى طبطاي : ٨٣
 سبيل وكتاب مصطفى سنان : ٨٣
 سبيل وكتاب يوسف أغا الحبشي : ٨٣
 سبيل الأمير عمر : ٨٣
 سبيل وكتاب خايل أفندي المكتاجوي : ٨٣
 سبيل وكتاب حسن أغا كولكيان : ٨٣
 سبيل وكتاب الأمير عبد الرحمن : ٨٣
 سبيل مدرسة السلطان محمود : ٨٣
 سبيل محمد بك أبو الذهب : ٨٣
 سراي طوب كاي : ٤٥
 السراي القديمة : ٢٥
 سرقند : ٣١، ١٨
 سوريا : ٢٢، ١٦، ١٥، ١٣، ١١، ٧
 ٣٩، ٣٣
 شناكال : ٤٥
 طورسوس : ١١
 طوس (مدينة) : ١٥
 طوب كاي : ٤٣
 عدن : ١٤
 عيذاب : ١٤
 العراق : ١٦
 القسقاط : ١٤

ملتس (مدينة) : ٦٨، ٣٣، ١٧
 مورفت (مدينة) : ٤٥
 ميرينا (مدينة) : ١١
 نهر (snxO) : ٥
 نيويورك : ١١
 هرات : ٢٤
 الهند : ٥
 (Hind) : ٥
 (Hund) : ٥
 يكي شهر : ٥

مسجد حكيم أوغلي : ٤٤
 مسجد سنان باشا : ٣٩
 مسجد مصطفى باشا : ٣٤
 مسجد فالد : ٣٤، ٢٤
 مسجد المرادية : ٣١، ٢٠، ١٩، ١٨
 مسجد علاء الدين : ١٥
 مصر : ٢٣، ١٤، ١٣، ١١
 مقبرة سليم الأول : ٢٤، ٢٣
 مقبرة سيفوس : ٢٤
 مقبرة شاهزاده : ٢٤

فهرس المصطلحات الفنية

أكوامانيل : ٤٥	أثر إستنبول : ٤٥
الانكماش : ٤٨	أسبير (عملة تركية) : ٢٣
الانصهار : ١٩	الأسلوب التيمورى : ١٨
الأواني الفخارية : ٤٦، ٤٥، ١٧، ١٣، ٩	الأروقة : ١٥
الأواني الفضية : ١٢، ٩	الأسلوب الفارسى : ٢٤، ٢٢، ٢١، ٢٠
الأواني الذهبية : ١٢، ١٠	الأسلوب الزخرفى الطبيعى : ٢٦، ٢٤، ١٩، ٢١
أيقونة : ٥٣	الأسلوب الزخرفى المحسور : ٢٤ ، ٢١ ، ٢٥ ، ٢٤
البريق المعدنى : ٥٧، ٤٩، ١٦	الأسلوب الكلاسيكى : ٢٤
البطانة : ١٧	الأسلوب الواقعى : ٣٦
بلاطات القاشانى : ٢٠، ١٩، ١٨، ١٥، ١٠	أسلوب الركوكو : ٤٢
٦٣، ٥٢، ٤٤، ٣٣، ٣١، ٢٤، ٢٣	الأسلوب الزخرفى : ٢٠، ١٣
بلاطات القاشانى البارز : ٦٣	الأسلوب الإيرانى الصينى : ٢٣، ١٨
بلاطات سداسية : ٣٥، ١٨، ١٦	أشكال هندسية : ٢٠، ١٧
بلاطات الفسيفساء : ٦٢، ٣٣، ١٩، ١٦	أكتاش (عملة تركية) : ٢٣
بلاطات الفخار : ١٩	أكسيد النحاس : ٤٩
البورسلين : ٥٨، ١٤	أكسيد الكوبالت : ٤٩
بورسلين ينج تشنج : ٥٨، ١٥، ١٤	أكسيد القصدير : ٥٨، ٥٤، ٥٠
بيضة الشرق : ٤٢، ٣٨	أكسيد المنجنيز : ٥٠
التماثيل : ٤٨	أكسيد اليورانيوم : ٥٠
تسعيرة جبرية (nreh) : ٢٩	أكسيد الأنثيموان : ٥٠
التشكيل : ٤٨	أكسيد الكروم : ٥٠
جامة : ١٨	أكسيد الحديد : ٥٠، ٤٦
الجير : ٤٦	أخصان العنب المتوية : ٧٢، ١٥
الحريق : ٣٨	أطباق عميقة : ٨١
خزف (terra sigillata) : ٥٥	امتياز تجارى (Gediik) : ٣١
الخزف : ١٦، ٩	

الخزف التركي : ٦٠، ٢٢، ٢١، ٢٠، ١٠
 خزف السلادون (الخزف الزلطي) : ٦٦
 خزف أسرة سنج : ٥٨، ١٣
 خزف الصين (Bocaro) : ٦١
 خزف الرقة : ٦١
 الخزف البيزنطي : ١٥، ١١
 الخزف الروماني : ١١
 الخزف القبطي : ١١
 الخزف الإيراني : ١٨، ١١
 الخزف المصري : ١٨، ١٢
 الخزف الإسلامي : ٥٤، ٤٩، ١٣
 الخزف السلجوقي : ٥٩، ١٤، ١٣
 خزف (Samian) : ٦١، ٣٣، ١٢
 الخزف الصفوي : ٤٩
 خزف جبري : ٥٣
 خزف زنجان : ٥٣
 خزف المينائي : ١٥
 خزف الري : ٤٩، ١٦
 خزف ميلانس : ١٧
 خزف كوباچني : ٦١
 خزف كوتاهية : ٣٥
 خزف رودس : ٤٢، ٤٠، ٣٩، ٣٧، ٣٥
 خزف دمشق : ٤٠
 الخط النسخي : ١٩، ١٤
 الدولاب : ٤٨، ٤٧
 الدولاب الروماني : ٤٨
 الرسم فوق الدهان : ١٧، ١٦
 الرسم تحت الدهان : ٥٩، ٤٩، ٤٠، ٣٥، ١٩
 رسوم الأزهار : ٢٠

رسوم الأيقونات : ٣١
 الرسوم الآدمية والحيوانية : ٦٨، ٣٧، ١٤
 الرمل : ٥٩، ٤٦
 زخرفة محزوزة تحت الدهان : ٥٤
 زخرفة قالبية بارزة : ٥٤
 زخارف (الأرابيسك) : ٢٣، ١٨، ١٥، ٤
 ٧٢، ٦٨، ٣٤
 زخارف محزوزة : ٢١
 زخارف مضغوطة (مختومة) : ٥٩
 زهرة السوسن : ٧٣، ٥٢
 زهرة اللوتس : ٢٥
 زهرة القرنفل : ٧٢، ٧٢، ٢٥
 زهرة الورد : ٧٢، ٢٥
 زهرة اللاله (شقائق النعمان) : ٧٢
 الزيت المقدس : ١٢
 السجاد : ٢٢، ٢١
 سلكات الأليومين : ٤٩، ٤٦
 سليس (سليكا) : ٤٦
 سلاطين مقعرة : ١٧
 شجرة السرو : ٧٢، ٢٤، ٢٣
 الشبك : ٤٢
 صبي (Girok) : ٢٩
 صناعة الخزف : ١١، ٩، ٨
 الصناعة المعمارية : ١٦
 طريقة الصب : ٤٨
 طريقة (Jig-saw-puzzle) : ٦٣، ١٦
 طريقة (Sgraffito) : ٥٣
 الطفل الصيني (كولين) : ١٤
 طفل أرمينيا (Armenian Sole) : ٦٤، ٦٢

الخزف التركي : ٦٠، ٢٢، ٢١، ٢٠، ١٠
 خزف السلادون (الخزف الزلطي) : ٦٦
 خزف أسرة سنج : ٥٨، ١٣
 خزف الصين (Bocaro) : ٦١
 خزف الرقة : ٦١
 الخزف البيزنطي : ١٥، ١١
 الخزف الروماني : ١١
 الخزف القبطي : ١١
 الخزف الإيراني : ١٨، ١١
 الخزف المصري : ١٨، ١٢
 الخزف الإسلامي : ٥٤، ٤٩، ١٣
 الخزف السلجوقي : ٥٩، ١٤، ١٣
 خزف (Samian) : ٦١، ٣٣، ١٢
 الخزف الصفوي : ٤٩
 خزف جبري : ٥٣
 خزف زنجان : ٥٣
 خزف المينائي : ١٥
 خزف الري : ٤٩، ١٦
 خزف ميلانس : ١٧
 خزف كوباچني : ٦١
 خزف كوتاهية : ٣٥
 خزف رودس : ٤٢، ٤٠، ٣٩، ٣٧، ٣٥
 خزف دمشق : ٤٠
 الخط النسخي : ١٩، ١٤
 الدولاب : ٤٨، ٤٧
 الدولاب الروماني : ٤٨
 الرسم فوق الدهان : ١٧، ١٦
 الرسم تحت الدهان : ٥٩، ٤٩، ٤٠، ٣٥، ١٩
 رسوم الأزهار : ٢٠

- عجينة سمراء : ٤٧
 الفروع الحلزونية (Spirals) : ١٤
 الفسيفساء : ١٥، ١٤
 الفن الإسلامي : ١٤
 الفن التركي : ٢١، ١٩
 فخار ستفوردشير : ٦١
 فنجان كوتاهية : ٤٠
 الفلدسبات : ٤٨، ٤٧
 قلفا (Kalfa) : ٣١
 قوالب الصب : ٤٨
 قوارير الحجاج (زمميات) : ٤١، ١١
 القباب : ١٥
 كرز الصنوبر : ٧٣
 كربونات الجير : ٤٥
 الكتابات الكوفية : ٢٤، ١٨
 الكوارتز : ٢٤، ١٦
 اللغة الأرمينية : ٤٢، ٤١، ٢٧
 اللون الأحمر الطماطمى : ٢٦، ٢٤، ١٧، ٢١
 ٥١، ٤٥، ٤٤، ٣٥
 اللون الباذنجاني : ٢١
 اللون الأبيض : ٧٠، ٢١
 اللون الأرجواني : ٤٥، ٣٤، ١٦
 اللون الترجوازي : ٤٩، ٣٤، ١٧، ١٦
 اللون الأزرق : ٣٤، ٢١، ٢٠، ١٨، ١٦
 اللون الأصفر : ٤٤، ٢١، ٢٠، ١٦
 اللون البني : ١٦
 اللون الذهبي : ٥٧، ٣١، ١٧، ١٦
 اللون الأسود : ٣٤، ٢١، ١٧
 اللون الأخضر : ٤٥، ٤٤، ٢١، ٢٠، ١٨
 المدرسة السلجوقية : ١٠

- الطراز الهندسي : ٦٥
 الطراز الرومي : ٦٥، ٢٠
 طراز بروسة : ٦٥
 الطراز الكلاسيكي : ٦٥
 طريقة الحرق : ٤٩
 طريقة البربوتين : ٥٦
 طريقة الخزف المغربي (Guerda seca) :
 ٦١، ٥٦، ٣٩، ٣٣، ٢٠، ١٩
 طراز الهاتاي : ٦٨، ٢٤
 طراز أحياء المدرسة القديمة : ٦٥
 طراز لاله (شقائى النعمان) : ٧٥، ٦٥
 الطراز الإمبراطورى : ٦٥
 طراز الباروك : ٧٩
 طلاء شفاف : ٥٨، ٤٩، ١٨
 الطلاء : ٤٩، ٩
 الطلاء بالمينا : ٤٩، ١٠
 طلاء قصديرى : ٦٠، ١٨
 طلاء رصاصى : ٤٥، ١٩
 الطين المحروق : ٩
 الطين غير المحروق : ٩
 الطينة الطبيعية : ٤٥، ٩
 الطينة الصناعية : ٤٨، ٩
 طينة بيضاء (كولين) : ٥٧، ٤٨، ٤٧، ٤٥
 طينة سوداء (روستشوك) : ٤٥
 طفل جبرى : ٤٦
 طفل حديدى : ٤٦
 الطينة الصينية البيضاء (Petuntse) : ١٤
 طينة رملىة راشحة : ٥٤
 طلاء دهنى أسود : ١٦
 عجينة فخارية حمراء : ٤٥، ١٩

مواد خشنة : ٤٦
 مواد صاهرة : ٤٦
 المواد الصوانية : ٤٦
 مسحوق العظم المحروق : ٤٧
 نرجيلة : ٤٦
 النسيج : ٢١، ٢٠
 الورقة النباتية الكبيرة (Soz) : ٣٨، ٢٤، ٢٠

المدرسة البيزنطية : ١٠
 مدارس الخزف : ١٠
 المحراب : ١٧
 المسارح : ١١
 مشكاوات خزفية : ٢٢
 المصيص : ٤٣
 مواد مرنة : ٤٦

المراكز الصناعية



فهرس الموضوعات

٣	مقدمة
٥	مقدمة تاريخية
٩	الباب الأول : تاريخ الحزف التركي
١١	الفصل الأول : تاريخ الحزف البيزنطى
١٣	الفصل الثانى : الحزف السلجوقى
١٥	الفصل الثالث : الحزف التركى فى القرن الثالث عشر
١٧	الفصل الرابع : الحزف والقاشانى فى القرن الخامس عشر
٢٠	الفصل الخامس : خزف القرن السادس عشر
٢٤	الفصل السادس : خزف القرن السابع عشر
٢٦	الفصل السابع : خزف القرن الثامن عشر
٢٩	الباب الثانى : المراكز الصناعية
٣١	الفصل الأول : مدينة بروسه
٣٣	الفصل الثانى : مدينة أنزليك
٣٩	الفصل الثالث : سوريا
٤١	الفصل الرابع : مدينة كوتاهية
٤٣	الفصل الخامس : مدينة إسطنبول
٤٥	الفصل السادس : شنك كال ومورفت
٤٦	الباب الثالث : طريقة الصناعة
٥١	الفصل الأول : الحزف البيزنطى
٥٤	الفصل الثانى : الحزف الإسلامى
٥٨	الفصل الثالث : الحزف السلجوقى
٦٠	الفصل الرابع : الحزف التركى
٦٥	الباب الرابع : الخزاف
٨٣	ملحق :
٨٥	تعريف باللوحات
٩٦	المراجع العربية
٩٦	المراجع الأجنبية
٩٨	فهرس الأعلام
١٠٠	فهرس الأماكن الأثرية
١٠٣	فهرس المصطلحات الفنية
١٠٧	خريطة المراكز الصناعية

رقم الإيداع	١٩٧٧/٤٤٣٠
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧-٢٤٦-٩٩٦-٠

٤٠٠٠/٢/٧٧/١٦٨

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

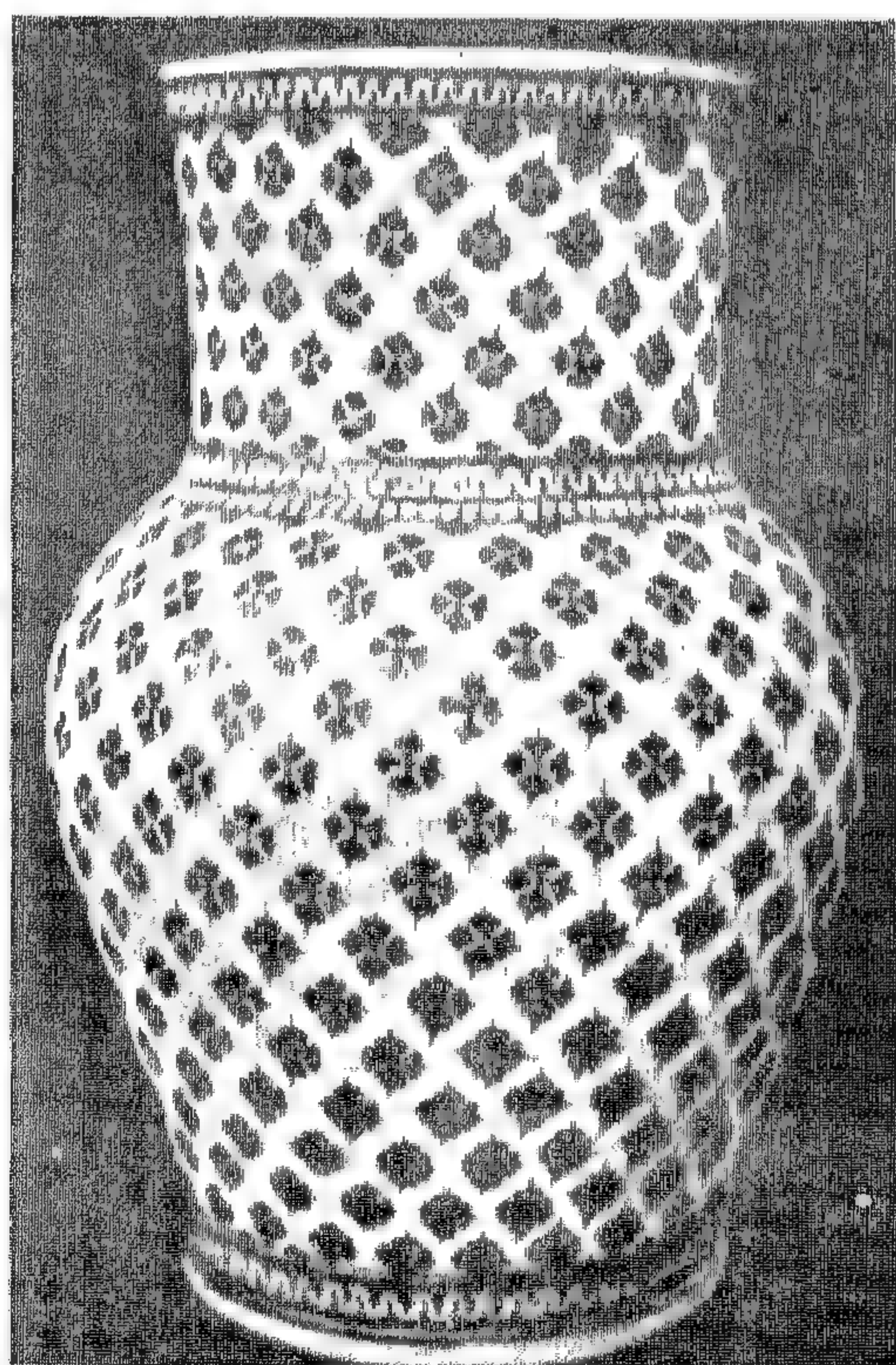
اللوحات



لوحة رقم (٢)



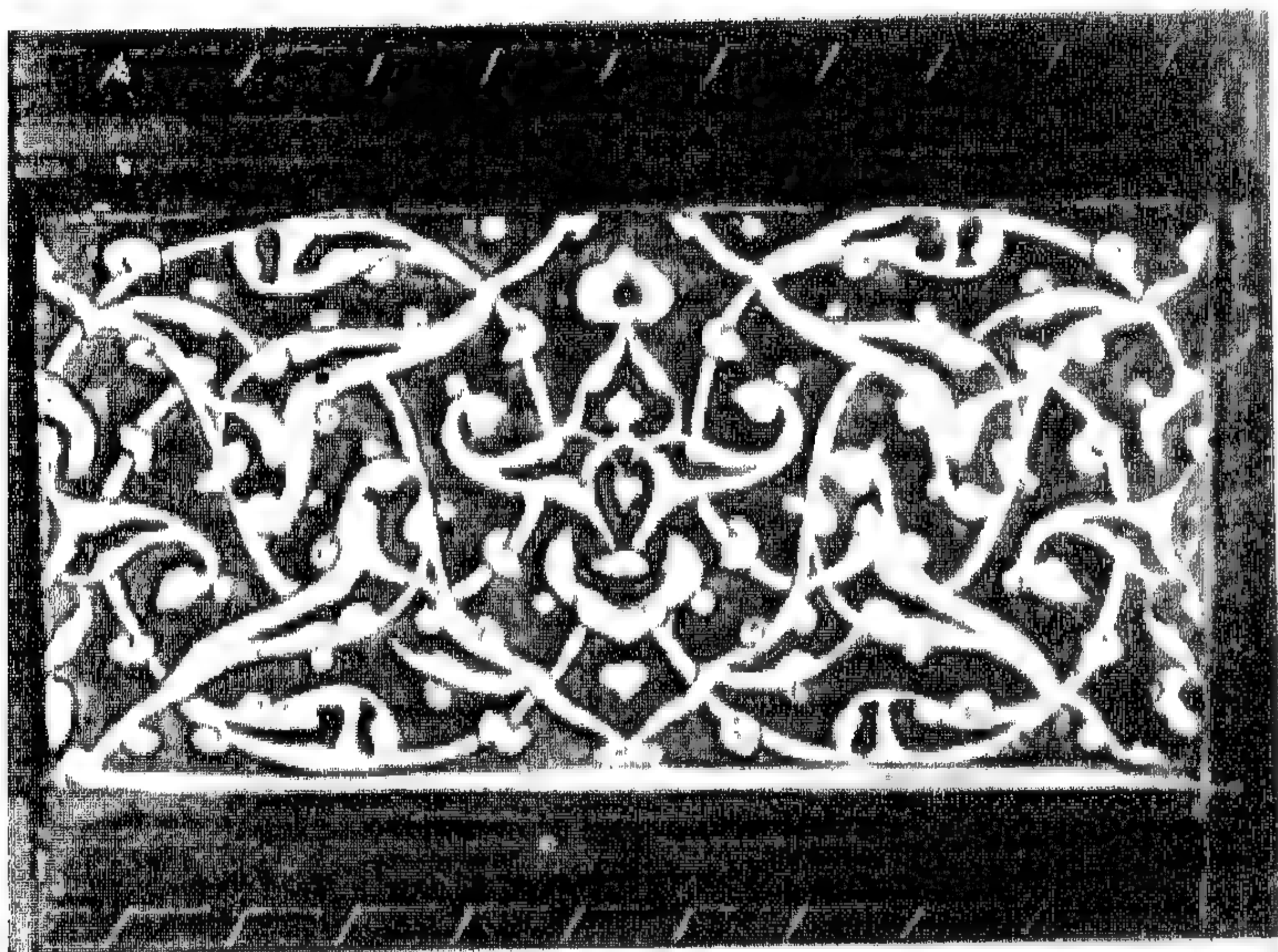
لوحة رقم (١)



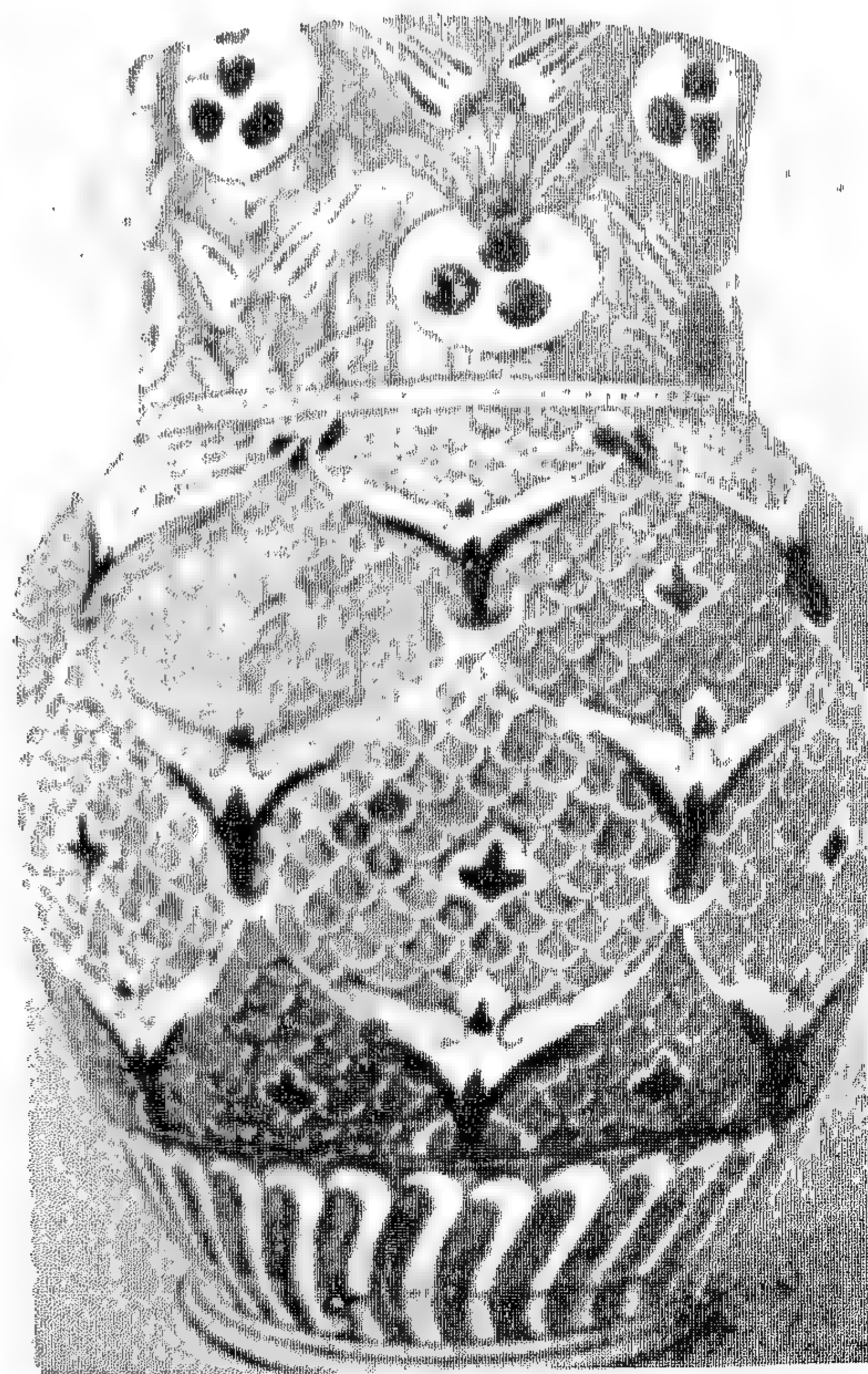
لوحة رقم (٣)



لوحة رقم (٤)



لوحة رقم (٥)



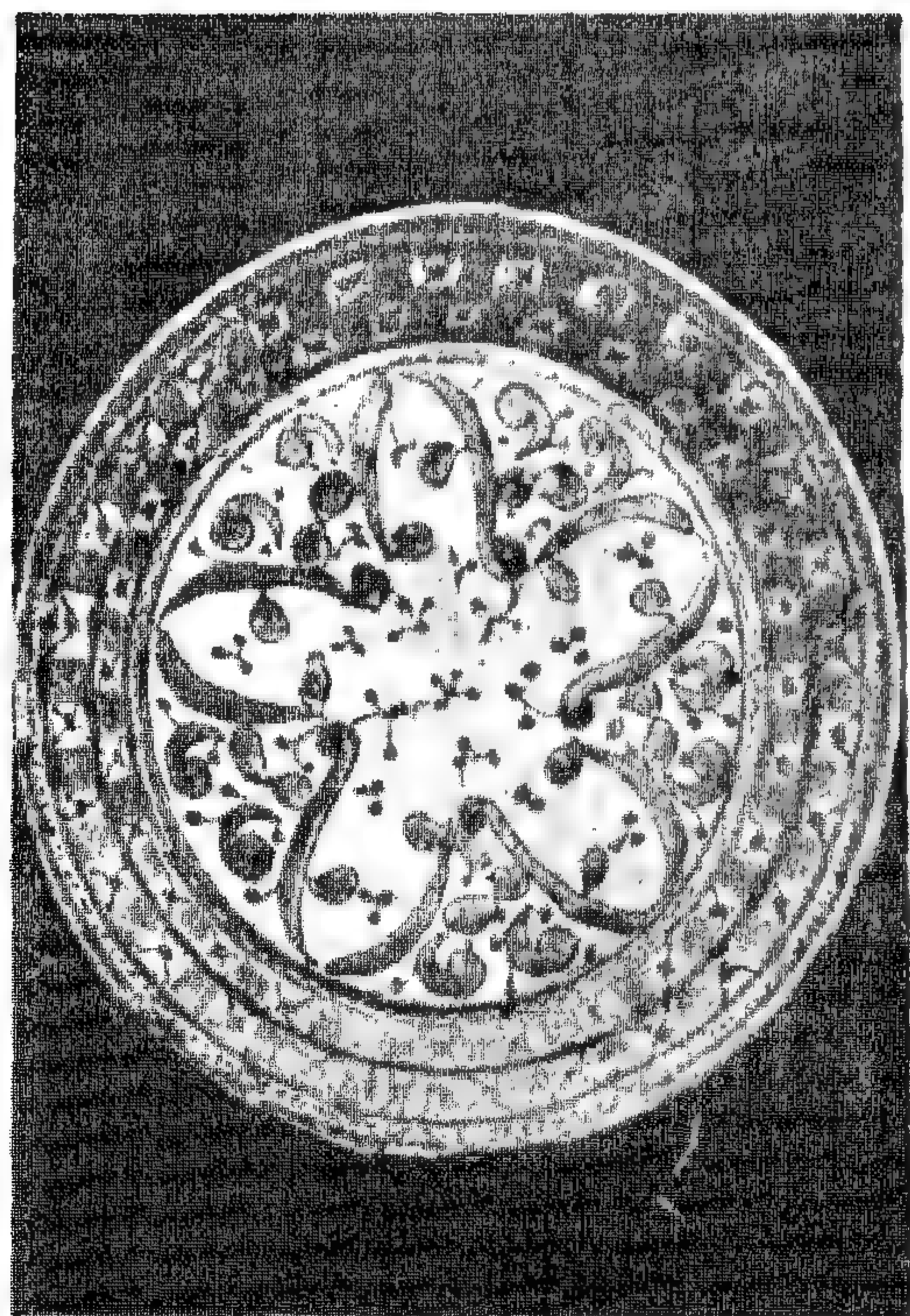
لوحة رقم (٦)



لوحة رقم (٨)



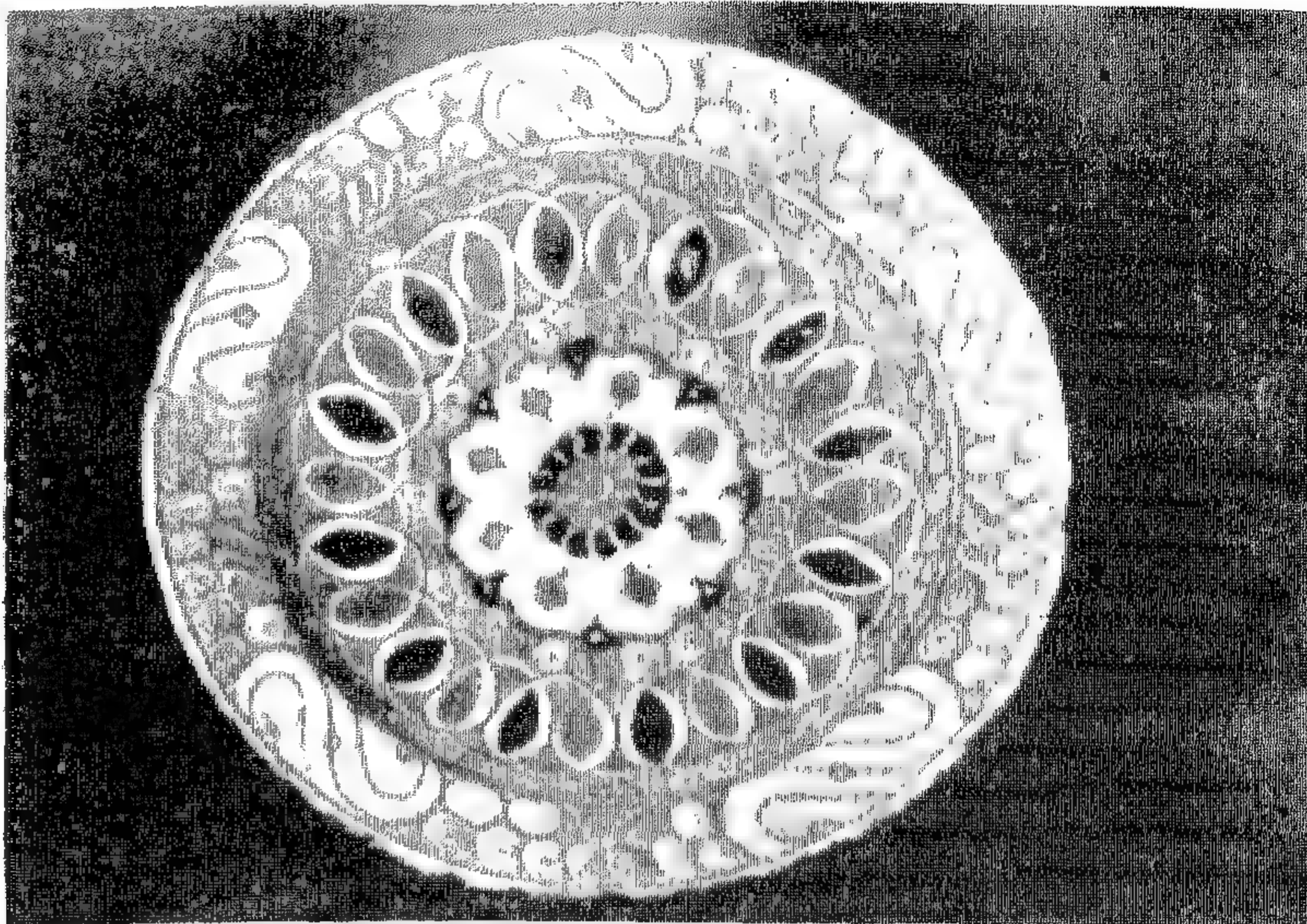
لوحة رقم (٧)



لوحة رقم (١٠)



لوحة رقم (٩)



لوحة رقم (١١)



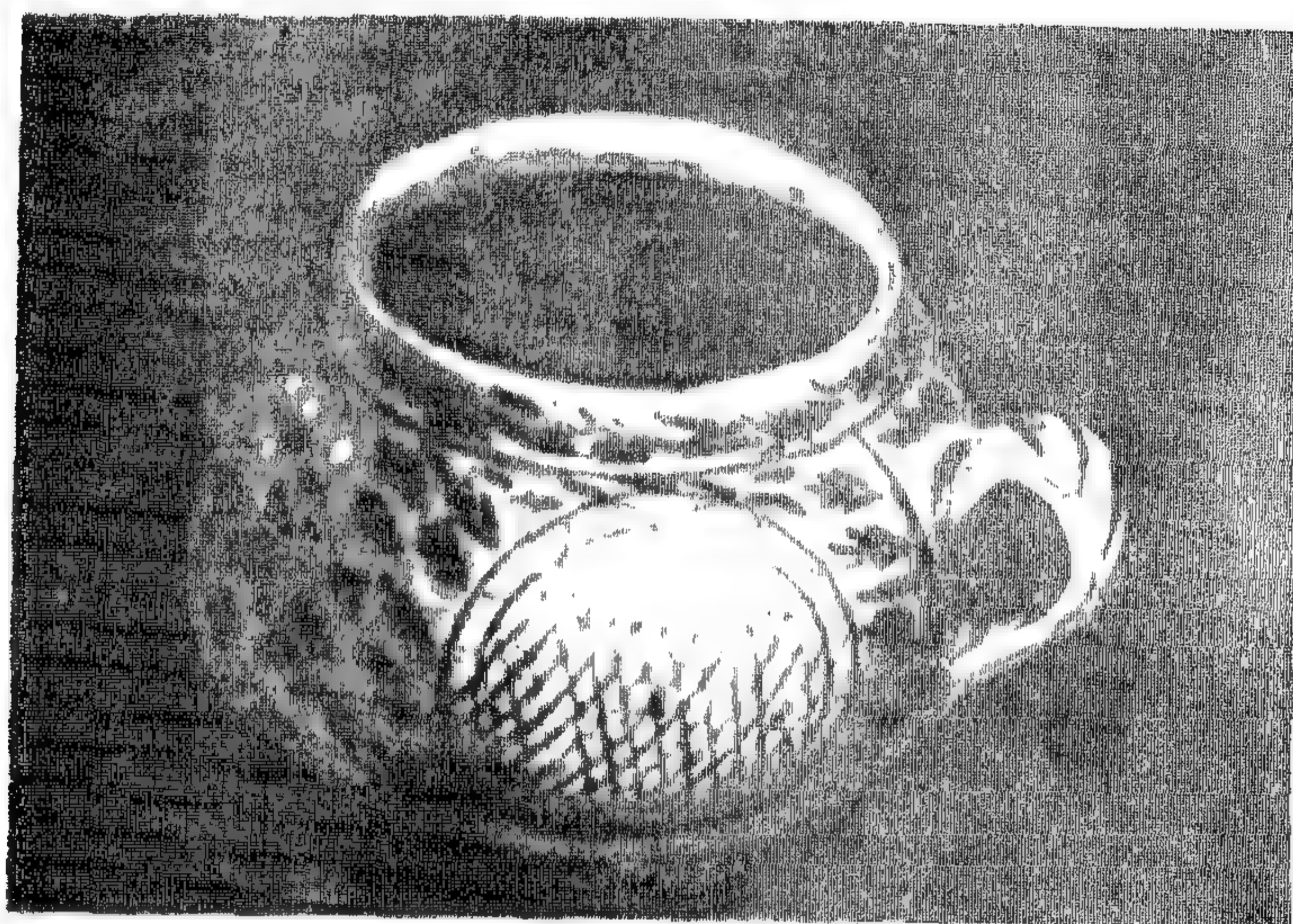
لوحة رقم (١٢)



لوحة رقم (١٣)



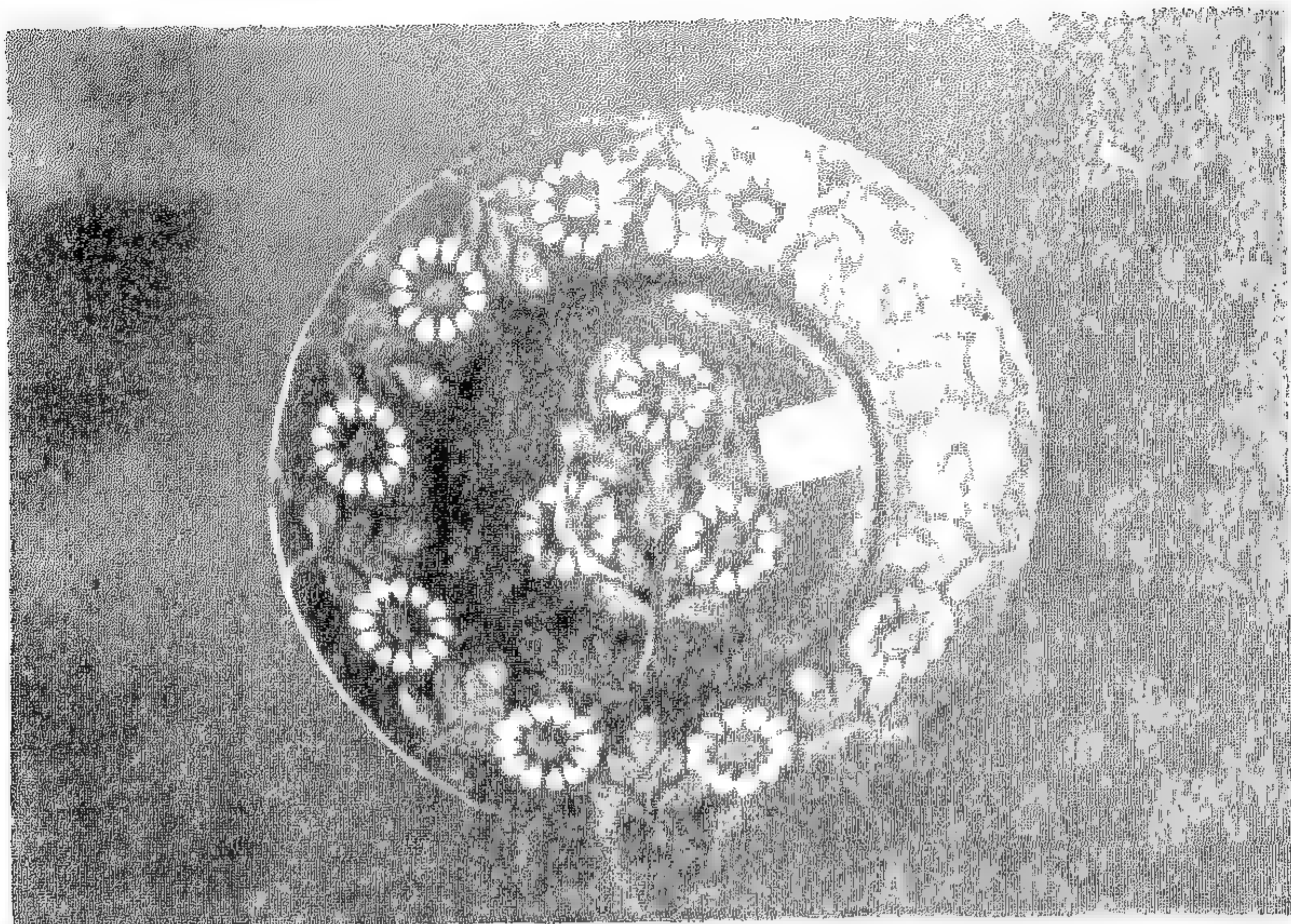
لوحة رقم (١٤)



لوحة رقم (١٥)



لوحة رقم (١٦)



لوحة رقم (١٧)



لوحة رقم (١٨ «ب»)



لوحة رقم (١٨ «ا»)



لوحة رقم (١٩)



5
Bibliothèque Alexandrine



0657133